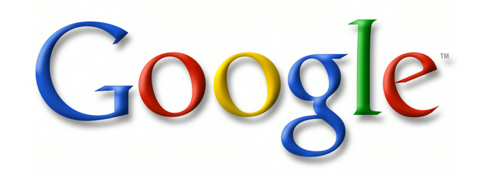
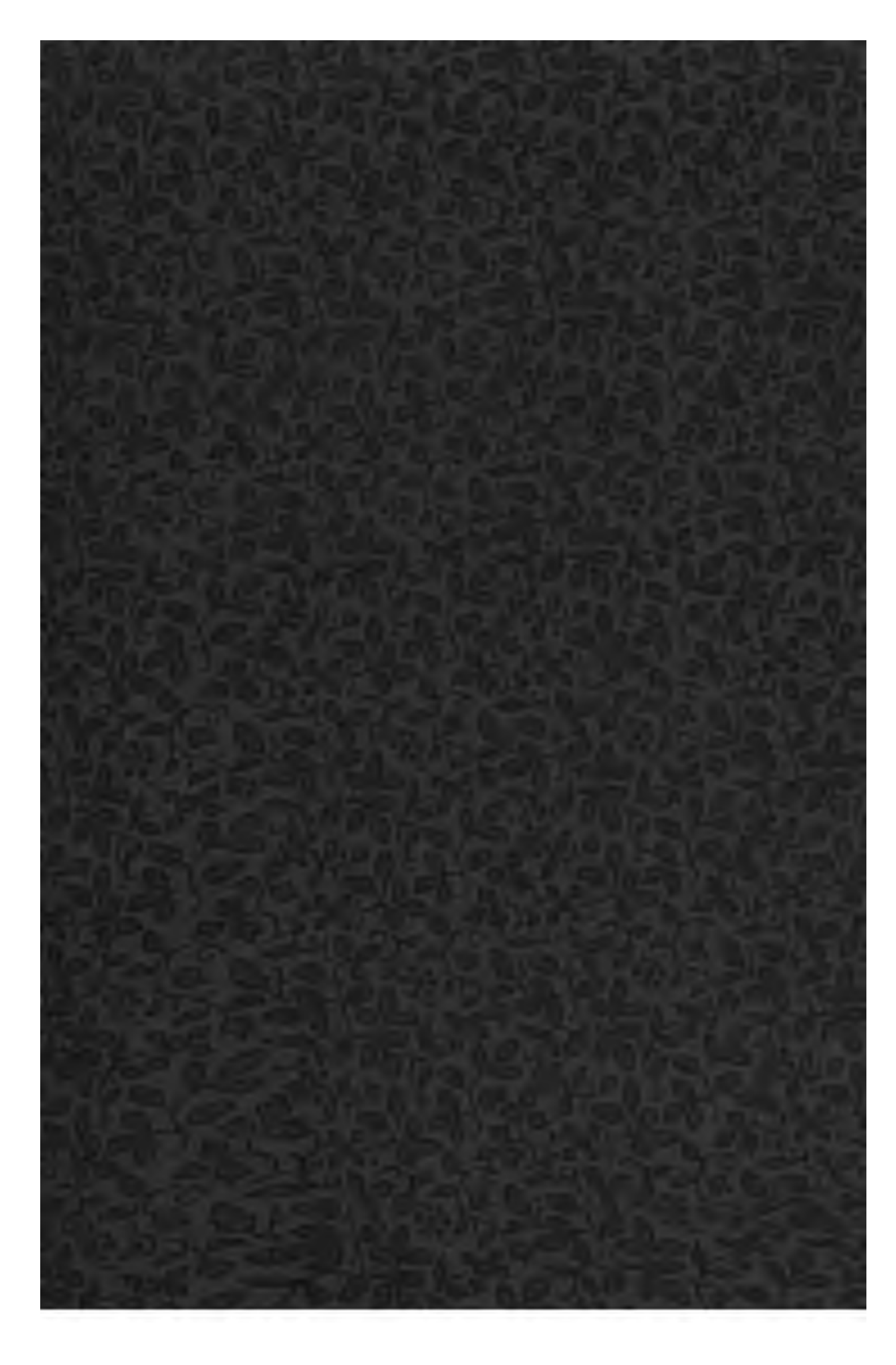


eimar.

ethe.





Diesseits von Weimar.

Auch ein Buch über Goethe.

Von

Carl Weitbrecht

Professor der Aesthetik und deutschen Litteratur an der technischen Hochschule Stuttgart.



Stuttgart.

Fr. Frommanns Verlag (E. Hauff).

1895.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Vorwort.

„Diesseits von Weimar“ — das Buch mag den Titel erklären! Zum voraus nur so viel:

Wer neue Forschungen nach der Methode der modernen Goethephilologie erwartet, möge das Buch ungelesen lassen. Der Verfasser ist ein altmodischer Mensch und meint, was man heute über Goethe wisse, sei schon beträchtlich mehr als man brauche, um ihn zu verstehen; es sei sogar nützlich, ein gutes Quantum dieses Wissens wieder zu vergessen. Er meint ferner, die heute übliche Art der Goetheverehrung sei andächtiger und geistlicher, als daß sie menschlich durchaus echt sein könne; es werde nichts schaden, wenn man sich wieder eines etwas weltlicheren Tones befleißige. Er ist weiter der Meinung, daß dieser weltlichere Ton ganz im Sinne Goethes selbst sei, zum mindesten des jungen Goethe, und daß man wohl daran thue, sich in Frankfurt etwas länger aufzuhalten, ehe man die Reise nach Weimar und Rom antrete. Endlich

liegt es in der Natur und im Beruf des Verfassers, daß er einen Dichter lieber in seiner Werkstatt bei der Arbeit aufsucht als in den Bibliotheksälen, wo man alten Staub aus seinen Büchern klopft.

Wer diese Meinungen und Neigungen oder Abneigungen teilt — und solcher altmodischen Leute giebt es, wie es scheint, nachgerade doch wieder nicht wenige, sogar unter dem jüngeren Geschlecht — der möge es einmal mit dem Buche versuchen! Vielleicht liest er's nicht ohne Nutzen und Vergnügen und findet darin etwas mehr als eine überflüssige Vermehrung der Litteratur über Goethe.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Standpunkte und Maßstäbe.

Eine geistige Persönlichkeit wie die Goethes ist nicht mit einem Worte zu umspannen. Dennoch irrt die unbefangene Auffassung nicht, wenn sie in Goethe vor allem und kurzweg den Dichter sieht. Denn was auch in diesem einzigartigen Menschen zu wunderbarer Einheit sich zusammenfügt: im Mittelpunkte der ganzen Persönlichkeit steht doch immer wieder der Dichter. Wollte oder könnte man diesen Mittelpunkt herausnehmen, so zerfiele die ganze Einheit.

Andererseits oder ebendeswegen ist bei Goethe weniger als bei irgend einem andern der Mensch vom Dichter zu trennen: man kann nicht vom Dichter sprechen, ohne zugleich vom ganzen Menschen zu sprechen. Die Größe und Bedeutung des einen ist bedingt durch die Größe und Bedeutung des andern, und wo das Band zwischen beiden sich lockert, da steht zum mindesten der Dichter nicht auf der Höhe der Gesamtpersönlichkeit.

So ist denn auch das Urteil über Goethe immer vor allem ein Urteil über den Dichter Goethe gewesen; aber es

hat doch jederzeit den ganzen Goethe mitbetroffen, und je mannigfaltiger die Strahlen sind, welche im Dichter als in dem Brennpunkt dieser Persönlichkeit sich sammeln, desto mannigfaltiger mußte auch das Urteil über Goethe ausfallen.

Es ist noch weit nicht an dem, daß das Urteil über Goethe in allen Teilen oder nur auch in allem Wesentlichen feststünde. Was will es denn heißen, wenn er heute unbedingt als deutscher Klassiker, vielleicht sogar als unser erster Klassiker gilt? Damit ist noch herzlich wenig gesagt, Tausende denken bei diesem Worte heute weniger als je, und Abertausende verspüren sogar eine Neigung zum Gähnen bei dem Worte. Wir haben eine eigene „Goethewissenschaft" und ein Katalog ihrer Bibliothek weist so und so viel tausend Nummern auf. Aber wer nur einen Teil der papierenen Massen durchstöbert hat, wird längst darauf verzichtet haben, von dieser Wissenschaft einen einheitlichen Spruch zu erwarten, wenigstens sobald es von ganz allgemeinen Urteilen mehr ins Einzelne gehen soll. Ueberdies handelt sich's da zum überwiegenden Teil um eine Litteratur von Gelehrten für Gelehrte; für ihre allzuoft nur am Aeußerlichen haftende und mehr und mehr ins Kleinliche verlaufende Forschung heuchelt eine angegeistete Modebildung einiges Interesse, aber der einfache Sinn gesunder Bildung wendet sich nachgerade verdrießlich und verwirrt ab, ohne sein Urteil wesentlich gefördert zu finden. Die zünftige Goethegelehrsamkeit unserer Tage müßte erschrecken, wenn sie mehr Fühlung mit der ungelehrten und unzünftigen Bildung der Nation hätte und erführe, in welchem Ton man allmählich über sie redet, gerade in den Bildungskreisen redet, in denen man ohne Affektation sich ehr-

lich mit der Poesie und den Poeten auseinandersetzen möchte. Darüber hilft kein vornehmgelehrtes Achselzucken hinweg, und so vieles, was angeblich dienen soll, das Bild Goethes der Nation aufzuhellen, dient nur dazu, es zu verdunkeln und ins Schwanken zu bringen. Was aber zwischenhinein wirklich Gescheites und Förderndes über Goethe gesagt wurde und gesagt wird — und dessen ist gottlob nur im Verhältnis zur Masse wenig — das klaubt sich eben nicht jeder so leicht aus der Masse heraus. Und so schwankt im ganzen das Urteil über Goethe, obwohl das erste leidenschaftliche Für und Wider längst verstummt ist, auch heute noch in einer langen Skala hin und her zwischen zwei Extremen: zwischen völlig kritikloser, oft nur konventioneller Bewunderung und Verehrung — und unsicher herumtastender, eines festen Maßstabs entbehrender Kritik.

Nun kann ja für den, der nicht rettungslos der Verehrungsmichelei (wie Fr. Vischer diesen Geisteszustand treffend getauft hat) verfallen ist, kein Zweifel sein, daß eine wahre und aufrichtige Verehrung eines Großen nicht möglich ist ohne eine ebenso wahre und aufrichtige Kritik; und ebensowenig ein eindringendes Verständnis, ein von Dumpfheit befreiter Genuß. Und gerade Goethe und der Goethewissenschaft gegenüber hat die Kritik heute mehr als je die „Amtspflicht", die derselbe Vischer dahin formuliert hat: „nicht zu dulden, daß zahnlose Pietät uns den Geschmack verderbe". Aber die Schwierigkeit liegt in der Frage: woher den Maßstab nehmen für eine Kritik Goethes? Der Genius, der sich unwidersprechlich als solchen ankündigt, ist nicht mit dem nächsten besten Durchschnittsmaßstab zu messen, er schafft selber erst Maßstäbe, er ist Gesetzgeber in dem Reiche, das er be-

herrscht. Daß das auf Goethe Anwendung leide, wagt nur beschränkte Parteileidenschaft noch zu leugnen.

Freilich tritt auch an den Genius, tritt auch an Goethe jeder einzelne und jede Zeit zunächst eben mit dem Maßstab heran, den man subjektiv hat und haben kann je nach dem Gesamtstand der geistigen Bildung, des Geschmacks, der gemütlichen und ethischen Neigungen und Abneigungen. Dafern man überhaupt nicht ohne alle Kritik, in blos anerzogener Bewunderung für den Klassiker herantritt, natürlich! Es wird aber an Goethe in den Kreisen der Bildung, in denen man nicht über Stock und Stein hinter der Trommel der modernen „Goetheforschung" hermarschiert, viel mehr Kritik geübt, als die in ihr Museum gebannten Goethegelehrten sich träumen lassen — manch' höchst naive und unverständige Kritik allerdings, aber auch sehr viel im Kern gesunde, von richtigem Instinkt und unverbogenem natürlichem Gefühl geleitete Kritik; sie ist nur zu subjektiv, sich auch zu sehr ihrer Subjektivität bewußt und von der geziemenden Ehrfurcht vor dem, was sich objektive Wissenschaft nennt, zu sehr unterm Daumen gehalten, als daß sie übers schüchterne Privatgespräch sich hinauswagte. Dennoch wird gerade in solchen Privatgesprächen oft sehr viel Gescheites gesagt; und in dem Recht der Kritik, das sich auch diese subjektiven unfachmännischen Urteile nehmen, steckt die Wahrheit verborgen, daß auch der Genius nicht schlechtweg über alle Maßstäbe hinaus ist, welche in der geistigen Arbeit von Jahrhunderten und Jahrtausenden Gemeingut der Menschheit geworden sind — wenn auch vielleicht er selbst gerade den einen oder andern erst aus dem Unbewußten der menschlichen Geistesentwicklung heraufgehoben und zum allgemeinen Bewußtsein gebracht hat.

Trotzdem bleibt das bestehen, daß diese Art von Kritik, übrigens auch die fachmännische, nur allzuoft eines zureichenden und sicheren Maßstabs entbehrt, und daß ein Goethe beanspruchen darf, außer mit gewissen für ihn wie für andere gültigen Maßstäben noch mit einem Maßstab gemessen zu werden, der nirgend anders zu holen ist als bei ihm selbst.

Aber gerade hier erhebt sich eine neue, vielleicht die Hauptschwierigkeit: Goethe ist zwar immer Goethe, aber dennoch ist er immer wieder ein anderer. Bei welchem Goethe soll man den eigentlichen Maßstab holen, an dem der ganze zu messen ist? Auf welcher Stufe der Entwicklung seines Wesens, bei welchen Werken des Dichters hat man den Standpunkt zu nehmen, um für alles übrige den beherrschenden Gesichtspunkt zu gewinnen?

Goethes dichterische Vielgestaltigkeit springt in die Augen und ihre Ursache ist nicht schwer zu erkennen. Sie liegt in der Einheit von Leben und Schaffen, die zwar überhaupt ein Kennzeichen echter Dichternaturen ist, die aber nicht leicht irgendwo sich so vollkommen ausgeprägt zeigt wie bei Goethe. „Ich habe in meiner Poesie nie affektiert. Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen" — dies Wort Goethes zu Eckermann trifft die Sache vollständig, wo immer es sich um das Wesentliche und Dauernde in seiner Dichtung handelt; wo es nicht zutrifft, da liegen eben auch nur die Hobelspäne seiner Dichterwerkstatt, die man füglich liegen lassen kann, wo sie liegen. Daß man auch sie mit andächtiger Bewunderung vergoldet und im Tabernakel auf-

hängt, zeugt eben von dem Mangel an Maßstäben für die Beurteilung Goethes.

Es giebt — was die Art des Schaffens anlangt — unter Großen, Mittleren und Kleinen allezeit zweierlei Dichter. Es giebt Dichter, welche die Poesie als einen Lebensberuf glauben betreiben zu müssen, der die fortwährende Verpflichtung zum Schaffen in sich schließt. Das Produzieren ist ihnen Selbstzweck, sie machen, wenn irgend möglich, den vorausgesetzten inneren Beruf auch zum äußeren, wie es in anderen Künsten geschieht, die ungleich mehr Zeit und Kraft als die Poesie für's äußerlich Technische, für das an jeder Kunst hängende Handwerk fordern.

Ist bei diesen Dichtern der innere Beruf stark genug und trifft die Erfüllung des Berufs zu günstiger Stunde mit innerer Nötigung zusammen, so ist zunächst nichts hiegegen einzuwenden. Man darf sich aber auch nicht wundern, wenn diesem oder jenem Werk solcher Poeten der Stempel der Notwendigkeit fehlt, wenn das eine oder andere aussieht, als ob es möglicherweise auch gar nicht oder von jemand anders hätte gemacht werden können.

Es giebt aber auch andere Dichter, die — obwohl des inneren Berufes, der Naturausrüstung zum Dichter sicher, wenn auch unbewußt sicher — doch keinen eigentlich äußeren Beruf aus dem Dichten machen, nicht mit bewußter Absicht und planmäßigem Pflichteifer allezeit aufs poetische Schaffen ausgehen. Vielmehr leben und wirken sie vor allem, schlagen sich, wenn's not thut, auch mit der sogenannten Prosa des Lebens wacker herum, arbeiten, leiden und freuen sich wie andere Erdenmenschen auch — und warten ruhig ab, was etwa

aus dem Erlebten mit innerer Notwendigkeit zu dichterischer Gestaltung dränge. Sie können echte und große Poeten sein und doch noch allerlei anderes schaffen und bedeuten; sie können in einer oder anderer Hinsicht mißlungene Werke hervorbringen, aber nicht leicht eines, das sich nicht irgendwie als der notwendige Ausdruck eines persönlichen Lebensgehaltes darstellte — und sei's auch gerade durch das, was daran mißlungen ist.

Von der zweiten Art ist Goethe. Er ist ein Dichter von unantastbarer Naturechtheit, aber er ist nicht bloß Dichter: er ist auch Naturforscher, philosophischer Denker und Aesthetiker; er ist praktischer Staatsmann und pflichttreuer Beamter, obwohl kein Politiker; er ist Dramaturg und Bühnenleiter; er dilettiert stark in bildenden Künsten — er ist noch mancherlei nebenher, er ist vor allem Mensch und als solcher in der That „etwas Rechtes“ — obschon nicht das absolute Vor- und Urbild eines Menschen, als das ihn die Priester und Leviten seines Tempeldienstes der andächtigen Menge vormalen.

Als Grundpathos seines Lebens läßt sich der Drang nach Wahrheit bezeichnen. Aber er sucht die Wahrheit nicht wie Lessing vorzugsweise mit dem kritischen Verstande, und wenn er's thut, thut er's auf andere Art und auf anderen Gebieten. Vielmehr: Erleben und Schauen, das sind die Mittel, durch die er „zu den Quellen steigt“. „Erfahrung“ war schon in unvergorener Studentenjugend sein wenn auch unklar gedachtes Lieblingswort. Erleben und Schauen aber, im Bild angeschaute Lebensstimmung: das ist der eigentliche Boden, aus dem die Poesie wächst. Und so ist es nur eine Notwendigkeit in Goethes Natur, daß er die erlebte und geschaute Wahrheit vorzugsweise als Dichter ausspricht. Der

Dichter sitzt ihm immer wieder im Centrum seiner ganzen Persönlichkeit und zieht alles an sich, was diese Persönlichkeit in reicher und ausgebreiteter Bewegung erlebt, mit großem weitoffenem Auge schaut. Eben diese centrale Stellung der dichterischen Naturausrüstung in einer mächtig um sich greifenden Persönlichkeit ist es, was den Dichter über das bloße Talent erhebt zum Genie.

Aber das dichterische Genie regt sich eben nur dann, wenn gerade im Centrum der Persönlichkeit etwas erlebt ist, was den ganzen Menschen in Anspruch nimmt und gebieterisch nach Gestalt und Wort verlangt. Ist nichts dergleichen lebendig, so ruht der Dichter; oder wenn nur äußerliche Anstöße zum Schaffen treiben, wenn etwa auch — in früher Jugend oder in höherem Alter — mehr die Reflexion und der verständige Entschluß als Stimmung und Phantasie das Schaffen kommandieren, wenn in der Jugend bloße Laune, im Alter die Grille das Wort hat: kurz wenn das Band zwischen Leben und Schaffen nicht fest genug gezogen ist, dann schafft wohl immer noch ein außergewöhnliches Talent, aber nicht mehr der allmächtige Genius.

Diese Einheit von Leben und Schaffen giebt der Poesie Goethes ihre Größe: seine Werke kommen aus dem Centrum einer überragenden Persönlichkeit als ihr notwendiger Ausdruck. Auch ihre formal künstlerische Größe kommt daher: die Wucht des Persönlichen weitet und höht die Formen. Denn die Form ist nach Goethes eigener Auffassung nicht etwas vom persönlichen Gehalt Unabhängiges, sondern sein notwendiger Ausdruck — „Gehalt bringt die Form mit“. Aber auch die Mängel seiner Werke kommen aus derselben

Quelle: Goethe kann seiner Natur gemäß nicht formale Kunststücke machen, wo der erlebte Gehalt nicht oder nicht mehr künstlerisch triebkräftig genug ist; versucht er's dennoch, kommandiert er in diesem Sinn die Poesie, so wird's eben auch darnach, auch bei ihm.

Dieselbe Einheit ist aber auch die Ursache von Goethes poetischer Vielgestaltigkeit. Die großartige Unbefangenheit, mit der dieser Mensch sich von der Jugend bis ins höchste Alter an das Leben hingeben kann, ohne sich selbst dabei auf die Dauer zu verlieren, ermöglicht ihm eine solche Mannigfaltigkeit des Erlebten, daß auch jedes Kunstwerk, das dem Erlebten Ausdruck giebt, wieder etwas Neues ist. Andere gewinnen ihren dichterischen Kunststil, um ihn ihr Leben lang festzuhalten — bei Goethe löst ein Stil den andern ab; andere verfolgen die Bahn, auf der sie einmal Erfolg erzielt haben, mit planmäßiger Sorgfalt — Goethe schlägt immer neue Bahnen ein. Zwar ist er in allem er selbst, weil er nichts anderes giebt als sich selbst, wie er gerade ist; und die merkwürdige Sicherheit seiner angeborenen Natur, mit der er auch in den wunderlichsten Verpuppungen sein innerstes Wesen bewahrt, giebt seinem Gang durch verschiedene Entwickelungsphasen, wenigstens für das schärfere Auge, eine straffe Stetigkeit. Aber dabei bleibt doch jene ästhetische Vielfarbigkeit, jenes prismatische Wesen, das die Frage entstehen läßt: wo sind die Grundfarben zu suchen, auf welche sich dieses vielfach gebrochene Licht reduzieren ließe, ohne daß man genötigt wäre, alle Strahlen wieder in farblosem Weiß zu sammeln?

Das Leben und innere Erleben Goethes sondert sich deutlich in drei Perioden, die man nicht erst neu zu entdecken

braucht. Und in jeder zeigt auch sein dichterisches Schaffen wieder ein anderes Gesicht. Uebergänge und in jeder Periode wieder mannigfache Schattierungen verstehen sich bei einem so reichen und innerlich bewegten Leben von selbst; es handelt sich zunächst nur um die wesentlichen und entscheidenden Wendungen.

Die erste Periode ist natürlich die der Jugend und sie geht bis Weimar. Dort ist der erste tiefgehende und, um es gleich zu sagen, der folgenschwerste Einschnitt; der frühere Einschnitt, der mit dem Namen Straßburg zu bezeichnen ist, ist doch nur das Ende eines Vorspiels. Der junge Goethe dieser Zeit giebt sich unbefangen, wenn auch frühreif, den Eindrücken des Lebens hin, wie und woher sie kommen, aber, so unklar er oft erscheinen mag, doch nicht steuerlos: sein Persönliches, das Angeborene, reagiert kräftig, verarbeitet, was ihm gemäß ist, stößt wieder aus, was „ein fremder Tropfen im Blute" ist. Er zeigt stark ausgesprochen die jugendliche Lust zur Opposition, Revolution, zur unbekümmerten kecken Kritik; er setzt sich scharf auseinander mit dem, was ihm innerlich zuwider ist, wie er sich sorglos, oft weich hingiebt an das, was ihm entspricht. Aber ihn leitet keine Theorie, nur die Natur — d. h. nicht ein Begriff von Natur (genau besehen auch nicht der Rousseausche), sondern das eigene individuell und unbewußt wirkende Naturell. Er ist naiv im besten Sinne des Wortes. Und mit dieser schönen ungeschminkten Naivetät vollzieht sich auch sein dichterisches Schaffen: er giebt sich unbefangen wie er gerade ist, ohne viel zu fragen, wie sich das Gegebene machen werde; was er erlebt und innerlich verarbeitet hat, legt er einfach hin mit der ange-

borenen Sicherheit der Dichternatur, in der auch ein gutes Maß von Selbstkritik und künstlerischer Selbstzucht mitgesetzt ist — aber ohne reflektiertes Dichterberufsbewußtsein oder gar vorgefaßte ästhetische Schulmeinungen und Formtheorien. Was darnach aussehen könnte, ist nichts anderes als das Herumfühlen einer genialen Natur, die noch nicht weiß, was sie auf der Welt eigentlich will und soll und doch in ihrem „dunkeln Drange" sich „des rechten Weges bewußt" ist. Inzwischen setzt er sich in kecke Opposition zu allem, was ihm nicht paßt, schreibt sich schlankweg vom Hals, was nicht anders loszubekommen ist, was innerlich gräbt und wurmt und heraus muß. So entsteht die Lyrik von Straßburg und Frankfurt, entstehen „Götz", „Werther", die Urgestalt des „Faust", auch in Sachen wie „Clavigo", „Stella", „Claudine von Villabella" ist von diesem Goethe etwas zu spüren; und in den Farcen und Satiren dieser Zeit tobt sich die Oppositionslust und die gesunde theorielose Respektlosigkeit vor den Götzen der Unnatur munter aus. Aber das Wunderbare in dieser so ganz unverfälschten Jugendlichkeit ist die Reife, die sich doch auch in ihr schon kundgiebt, eine Reife, die nicht als Frucht mühseliger Reflexion sich darstellt, sondern als Ergebnis eines starken intuitiven Erfassens der Weltzusammenhänge und der menschlichen Zustände — und als Ergebnis einer ungewöhnlichen ethischen Energie, mit der dieser Jüngling sein eigenes Wesen sowohl behauptet als beherrscht. In formaler Beziehung erweist sich diese Reife als ein sicherer künstlerischer Takt, der selten ganz irre geht und auch auf halsbrecherischen Wegen des Traumwandelns noch Boden unter den Füßen behält. Will man den Stil, der sich hieraus er-

giebt, „naturalistisch“ nennen, wie es wohl zuweilen geschieht, so darf man jedenfalls nicht an den modernen Begriff des Wortes dabei denken, an seine Gröbe und Brutalität, an seine Scheinwahrheit und gesuchte Objektivität. Naturstil ist's, ja; aber Natur im subjektiven individuellen Sinn genommen: der Stil, welcher der noch unverbogenen Natur des jungen Goethe, aber auch nur dieser, vollkommen entspricht, der getreue formale Ausdruck seiner persönlichen Welt- und Lebensauffassung ist — insofern „wahr“ und „realistisch“, denn dieser Goethe nimmt die Dinge mit einer verblüffenden Sachlichkeit — aber auch ebensogut „idealistisch“, dafern man nur bei dem Worte weder an ein formales Stilisieren nach einem irgendwoher genommenen Schönheitsideal denkt, noch an eine subjektiv willkürliche Fälschung des Weltbildes: daran vielmehr, daß die poetische „Idee“ auch die völlig realistische Darstellung durchdringt und durchwirkt, nur nicht als ein der Reflexion entsprungener sogenannter Grundgedanke, sondern als eine in großen Zügen von der schöpferischen Phantasie angeschaute persönliche Lebensstimmung. Am besten verzichtet man ganz auf derartige Schlagwörter, mit denen so viel Wirrwarr und ästhetisches Unheil gestiftet wird, und nimmt den Jugendstil Goethes einfach, wie er ist, eben als den einzigartigen seinen, als den eigentlich ursprünglichen Goethischen Stil. Daß dieser zugleich sein eigentlich deutscher Stil ist und nachdrücklich „von deutscher Art und Kunst“ des jungen Goethe zeugt, sei hier nur vorläufig nebenher bemerkt — auf Gefahr, daß diejenigen sogleich das Buch zuschlagen, welche sofort Chauvinismus und dergleichen Barbareien wittern, sobald man in Sachen der Kunst und Litteratur das Nationale hervorhebt.

Mit Weimar findet diese Jugend Goethes ihr Ende; es kommt die Zeit des reifenden und reifen Mannesalters, wie man sich etwa obenhin ausdrücken mag. Aber je mehr dichterische Reife schon in dem jungen Goethe steckt, desto fraglicher ist es von vornherein, ob das Weiterreifen des Mannesalters sich auf ganz geradem Wege wird vollziehen können. Und in der That ist es eine eigene Sache um diese vielgepriesene Reifezeit des Dichters. Zunächst tritt der Dichter überhaupt in den Hintergrund. Der Freund Karl Augusts gerät zunächst recht in die Zerstreuung; aber weniger das berufene lustige Leben von Weimar ist es, was diese Zerstreuung bedingt, als vielmehr die mannigfache praktische Thätigkeit. „Goethe thut nichts halb", wie Wieland von ihm schreibt, auch als Hofmann und Beamter nicht; er nimmt es ernst und ganz mit dem Wirken in der großen Welt, das ihm nun aufgegangen ist. Und dennoch wird er selbst halb und zwiespältig dabei, denn zum Ganzen seiner Persönlichkeit gehört eben der Dichter, ja dieser ist mehr als die mathematische Hälfte, er ist Centrum — und das übrige, so wichtig es ist, verläuft jetzt mehr nach der Peripherie. Soviel der Mensch dabei gewinnt und mittelbar auch der Dichter dadurch gewinnen könnte: die Hemmungen, die der Dichter erfährt, machen sich empfindlich geltend; während der Mensch feste Stellung in der Welt zu nehmen trachtet, wird die ganze Persönlichkeit doch fast an sich irre. Gewaltsam reißt er sich los und heraus, er muß sich selbst wieder im Centrum finden — einsam mit sich. Aber diese Einsamkeit, die ihm aus der Zerstreuung zu neuer Sammlung helfen soll, heißt: Italien! Mit seiner ganzen Aufnahmefähigkeit, mit seiner alten unbe-

fangenen Hingabe blickt er in eine neue Welt, läßt sich von ihr bilden und bestimmen — und heimgekehrt ist er ein anderer. Nun weiß und fühlt er sich wieder und ganz anders denn früher als Dichter, hat und ergänzt und erweitert seine ästhetischen Theorien — aber er ist nicht mehr der naive deutsche Dichter von Straßburg und Frankfurt, die Antike hat's ihm angethan, der bewußte Klassicist und Hellenist ist fertig und — zunächst ohne Tadel und Vorwurf gesagt — der Formalist, dem nicht mehr der Gehalt unbewußt und von selbst die Form mit sich bringt, der vielmehr mit vollem Bewußtsein und nach bestimmten Kunstprinzipien dem Gehalt seine Form zu geben sucht. Aber diese Kunstprinzipien entstammen weder der eigenen ursprünglichen Natur des Dichters noch sind sie dem Genius seiner Nation abgelauscht: sie sind aus einer fremden Welt geholt, die bei allem Herrlichen, das sie bietet, bei aller Macht, mit der sie auch auf entlegene Welten zu wirken vermag, dennoch eine fremde bleibt. Goethe habe in Italien sich selbst wieder gefunden, pflegt man zu sagen. Dies ist nur insoweit richtig, als er die Sammlung seines inneren Menschen aus der Zerstreuung der ersten Weimarer Zeit dort gewonnen hat: den Goethe des „Götz", des „Werther", des ursprünglichen „Faust", den im besten Sinn volkstümlichen Goethe, dessen dichterischer Pulsschlag mit dem lebendigen Herzschlag der Nation Takt hielt, den Goethe, der „auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden" wollte — den hat er in Italien nicht wieder gefunden. Mit fremden Flügeln kehrt er zurück und mit ihnen stößt er überall an, wo er sie brauchen will. Unsäglich schwer hat sich Goethe

daheim wieder zurecht gefunden, ja man darf wohl sagen: ganz ist er nie mehr heimisch geworden in der nordischen Welt, die ihm nun wie die seines „Faust" eine „Nebelwelt" war. Und während der junge Goethe erklärt hatte: „schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien" — so lebt und arbeitet jetzt der umgewandelte Goethe immer mehr nach Prinzipien, die geniale Naivetät weicht immer mehr einer wenn auch noch so großzügigen und eindringenden Reflexion. Kein Wunder daher, wenn zeitweilig der Gelehrte den Dichter aus dem Mittelpunkt der Persönlichkeit zu verdrängen scheint. Ganz freilich ist der frühere Goethe nicht ausgetrieben, er regt sich zuweilen noch, namentlich unter Schillers Einfluß; aber es geht damit ähnlich wie in den neunziger Jahren mit dem „Faust", von dem Goethe an Schiller schreibt: „mit diesem — geht mir's wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt hat; solange Sie daran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen; sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden." Sobald er für sich ist, ist er eben der, der er nun einmal geworden ist, und als solchen muß er sich auch jetzt in seinem Schaffen geben. Die Anfänge oder Keime der meisten Hauptwerke dieser Periode bringt er teils von Frankfurt mit nach Weimar herüber, teils gehören sie den ersten zehn Jahren von Weimar an; aber die Werke brauchen beängstigend lange, bis sie das geworden sind, als was sie endlich vorliegen, und mit der inzwischen eingetretenen Wandlung Goethes haben auch sie sich gewandelt: „Egmont", „Iphigenie", „Tasso", „Wilhelm Meister" haben rascher oder langsamer, einschneidender oder in leiserer Entwicklung das Gepräge des viel-

besprochenen „Stilwechsels“ erhalten, der ein Stilwechsel des Menschen und des Dichters zugleich war; sie sind endgültig geformt worden nach dem neuen Kunstprinzip, das nun mit vollem Bewußtsein als das einzig richtige festgehalten und weiter verfolgt wurde. Am meisten unter jenen vieren hat der „Egmont“ nach Gehalt und Form noch vom jungen Goethe gerettet, bei ihm tritt aber auch der Stilwechsel mit schroffster Deutlichkeit zu Tage: wie geologische Schichten mit allerlei Verwerfungen liegt es da übereinander. Weniger schroff beim „Faust“, im fertigen ersten Teil; dessen ursprüngliche Natur kam schon zu gefestet von Frankfurt mit herüber, als daß der Klassicismus ihm allzutief in die Säfte hätte eindringen können: er mußte entweder ganz liegen bleiben oder den Dichter gegen seine neue Theorie wieder auf die alten „Dunst- und Nebelwege“ führen. Trotzdem bekam auch er die Wandlung zu spüren, und ohne Schiller wäre die „barbarische Komposition“ vielleicht in der That der zeitweiligen Verachtung ihres Schöpfers zum Opfer gefallen. Wie ein Wunder aber ragt aus den Werken dieser Periode (außer einem Teil der Lyrik, einigen Balladen namentlich) „Hermann und Dorothea“ heraus: hier sieht man, was Goethes Genius eigentlich wollte, als er dem fremden Prinzip Eingang verstattete, das ihm und den meisten seiner Werke über den Kopf wuchs. Hier ist lebendige unmittelbare Gegenwart deutschen Lebens, hier sind Gestalten und Verhältnisse von heimischer und heimeliger Realität, hier rauscht der Strom der Zeitgeschichte mächtig und vernehmlich, hier sind wir zu Hause, hier ist Fleisch und Blut von unserm Fleisch und Blut. Zwar weht ein Hauch der Antike darüber, aber man

denkt weder an Hellas noch an Rom; man spürt nur den Geist, durch den die Antike immer wieder die Geister zwingt, den Geist der „edeln Einfalt und stillen Größe". Zwar hat der Dichter mit vollem Bewußtsein den Gehalt gerade so geformt, aber man merkt keine Absicht des bewußten Formens, es ist, wie wenn die Form unbewußt aus dem Gehalt erwachsen wäre. Das Werk ist klassisch und doch ist es deutsch bis in die Knochen, wie auch die Verse deutsch sind und nicht griechisch, sobald man sie nur richtig und laut liest. Der Stil ist „idealistisch" im reinsten Sinne des Wortes und doch „charakteristisch", wie es der junge Goethe dachte, wenn er angesichts des Straßburger Münsters erklärte, die „charakteristische Kunst sei die einzig wahre". Das ist's, was Goethe vorschwebte, diese Erhöhung des Charakteristischen und Realen durch die klassische Form, dieses „Einsenken des Idealen in den Granitgrund der Wirklichkeit" (Vischer); aber erreicht hat er's nur in dem Moment, da „Hermann und Dorothea" entstand, nicht vorher und nicht nachher — nur an diesem Punkt seiner Entwicklung war er des angenommenen Kunstprinzips Herr, sonst war es ihm zu mächtig. Und nur einmal noch ist er auch über „Hermann und Dorothea" hinausgekommen: als er an die in Frankfurt geschriebenen Scenen des „Faust" die letzte formende Hand legte. Hier ist jede Erinnerung an die Schulbank der Antike verschwunden, die Erinnerung an die Jugend führt dem Formkünstler die Hand und der Gewinn aus der klassischen Schule verrät sich nur in der unnachahmlichen Sicherheit und erhöhten Natürlichkeit, mit der wieder die deutsche Form gehandhabt wird. Wer die Kerkerscene des „Faust" in der prosaischen Fassung aus der Frankfurter

2

Zeit gelesen und mit der späteren Fassung in Versen aufmerksam verglichen hat, der erst weiß, wo der Genius der deutschen Poesie hinauswollte, als er Goethe nach Italien führte: nicht zum Klassicismus der „Iphigenie" oder des „Tasso" oder gar zur „Achilleis" oder zur „Helena", nicht einmal bloß zu „Hermann und Dorothea", sondern dahin, wo der erste Teil „Faust" aufhört und der zweite leider nicht wieder einsetzt — dahin, wo reinste Natur und höchster Kunststil in deutschem Geiste eins sind.

Daß Goethe so spät erfaßt hat, wohin jener Genius deutete, das bleibt ein Unglück für die deutsche Poesie, noch schwerer wohl als der frühe Tod Schillers. Denn nun, nach dem Abschlusse des ersten Teils „Faust", nach dem Tode Schillers, beginnt für Goethe eine dritte Periode — sie läßt sich nicht haarscharf abgrenzen, man mag sie etwa auch mit den „Wahlverwandtschaften" beginnen lassen, sie umfaßt rund das letzte Vierteljahrhundert seines Lebens — es ist die Zeit des Alters, und es hilft alles nichts: auch der „ewigjunge" Goethe ist alt geworden! Wie hätte das auch anders sein sollen? Man rede, was man will, von dem „Ausnahmsmenschen" Goethe, auch ein solcher bleibt den allgemeinen Lebensgesetzen unterworfen, unter denen menschliches Werden und Welken sich vollzieht; und diese bestimmen, daß auch der Größte alt wird, wenn nur der Tod ihm die Jahre dazu vergönnt. Und ist es nicht das Alter des nächsten besten, ist es auch ein Alter, das einzig in seiner Art dasteht, so ist es doch ein Alter und muß die Spuren des Alters zeigen, am Menschen wie am Dichter. Das ist doch wahrlich kein Vorwurf, keine Verkleinerung! Es ist nur die unbefangene

Anerkennung einer Thatsache, gegen welche die bekannte „admiratio omnivorans“ die Augen verschließt. Gewiß ist es noch ein reiches und überreiches Leben, das dieser alte Goethe lebt, gewiß ist noch ein Zug von Jugend auch in diesem Alter: auch der alte Goethe kennt noch ein inneres Werden, sein Geist breitet sich noch aus und erobert neue Gebiete; in Wissenschaft, Kunst, Litteratur greift sein Interesse noch weit um sich, soziale und pädagogische Fragen machen ihm zu schaffen und werden von ihm gefördert, selbst in politischen Dingen zeigt er mehr Blick, als man ihm gemeiniglich nachsagt. Auch in Herzenssachen hat noch der Greis jugendliche Anwandlungen — die man nur nicht mit heiliger Andacht verehren, vielmehr mit nachsichtigem Lächeln verstehen und gewähren lassen sollte. Aber der geistige Ertrag dieses Alters ist doch vorzugsweise der, den eben das Alter liefern soll: Weisheit! Und neben aller Erweiterung des geistigen Horizontes und der durchmessenen Lebenskreise geht doch auch die dem Alter natürliche Verengerung ihren Schritt: der Alte von Weimar wird immer mehr einsame Größe, er verschließt sich gegen manche neue Lebensregung der Nation, er spinnt sich ein in dem Kreis, den er sich selbst absteckt, er weicht steifem Wichtigthun nicht aus, er nimmt sich sein wohlgemessen Teil von dem Anrecht des Alters auf Schrullen und Grillen — warum denn nicht? Was ist daran zu verwundern? Just so wenig als zu bewundern. Und jetzt: in diesem alternden und gealterten Goethe ist auch der dichterische Trieb immer noch lebendig, und wiederum: ganz anders lebendig als im nächsten besten; und der Trieb äußert sich in jener einen Beziehung im Grunde ganz wie früher: was der Mensch er-

lebt, spricht der Dichter aus, muß er aussprechen. Was er aber jetzt erlebt, das ist nun eben einmal das Leben des Alters; und sei es das köstlichste, reichste, heiterste, weiseste Alter: Goethe „affektiert in seiner Dichtung nie", auch die Dichtung seines Alters giebt er eben, wie sie von innen heraus werden muß, als Altersdichtung. Nun ist ja abermals gewiß und nicht anders zu erwarten: eine Dichterkraft wie die Goethes wird auch im Alter, in einem so gesunden normalen Alter, sich noch ganz anders — wenn der Ausdruck erlaubt ist — konserviert haben als die eines Geringeren. Namentlich wo es gilt, aus dem Schatz von Weisheit und Erfahrung, den ein unendlich reiches und immer noch reicher werdendes Leben angesammelt hat, poetisch auszuteilen, da muß noch etwas herauskommen, was durch die Persönlichkeit Größe und Bedeutung erhält; oder wo die rückschauende Phantasie des Alternden an Jugenderinnerungen sich neue Kraft holt, da können aus „Dichtung und Wahrheit" noch Früchte reifen, über denen ein Hauch der Jugend liegt; und wenn Gefühl und Leidenschaft noch einmal aufwallen, wird's auch an einzelnen Liedern nicht fehlen, die ihr angemessener Ausdruck sind. Auch die Kunstübung eines langen Lebens wird sich nicht verleugnen und manchen Ausfall an frischer Empfindung und Gestaltungskraft decken. Und kurzum — wer wollte so absurd sein, zu verkennen und zu leugnen, was auch Goethes Alterspoesie für die Welt noch ist und bedeutet! Wer hat nicht das ruhige Behagen empfunden, mit dem man neben dem alten Herrn hergeht, wenn er die Hände auf dem Rücken zwischen den sorgsam gepflegten Gartenbeeten seines Alters weisheitsprechend auf und ab wandelt, auch wenn diese Beete oft etwas

grillig abgesteckt und wunderlich gezirkelt sind, wenn westöstliche Rosen etwas nachsommerlich duften oder lilafarbene Tulpen geruchlos auf steifen Stengeln stehen! Aber man rede sich doch nicht ein, daß man keinen Nachlaß an dichterischer Kraft verspüre, man verwechsle doch nicht das Behagen an behaglich vorgetragener Altersweisheit mit jenen im eigentlichen Sinn poetischen Wirkungen, welche in erster Linie in Phantasie und Gemüt schlagen und erst hinterdrein möglicherweise auch die Reflexion anregen! Und was den Stil anbelangt, so lasse man sich durch die berechtigte Freude daran, wie auch bei dem alten Goethe zuweilen der Saft noch einmal in Trieb und Schuß kommt, nicht wegtäuschen über die im ganzen doch immer weiter fortschreitende Verholzung des Stils, des inneren Formstils wie des äußeren Sprachstils. Schon in den „Wahlverwandtschaften" bemerkt ein Stil- und Sprachgefühl, das nicht durch obligate Bewunderung verwirrt ist, diese Verholzung mit Mißbehagen, selbst in „Wahrheit und Dichtung" verleugnen sich ihre Spuren nicht, im „Westöstlichen Divan" legt sie sich neuandringendem Saft immer wieder hemmend in den Weg, in den „Wanderjahren" macht sie sich mehr als breit und aus dem zweiten Teil „Faust" — kann man sie wohl wegleugnen aber nicht wegschaffen. Im übrigen ist Goethes Altersstil nicht mehr wie der Stil der mittleren Periode von seinem Klassicismus beherrscht, wenn auch dessen Nachwirkungen nicht zu verkennen sind; der Klassicismus muß seine Herrschaft teilen mit anderweitigen Kunstprinzipien und die Geister einer ganzen „Weltlitteratur" flüstern dem Dichter ihre Ansprüche in die Ohren. Selbst den Einflüsterungen der dem Klassischen feindlichen Romantik verschließt

er sich nicht, den höchsteigenen Sonderbarkeiten des Greises fügt sich sein Stil immer williger und die längstgehegte Neigung zum Wichtig- und Geheimthun verbrämt schließlich auch den Stil mit den wunderlichsten Rätselschnörkeln. Was aber in all dem immer mehr abnimmt und nur zeitweilig und stellenweise wieder etwas von der früheren Stoßkraft gewinnt, das ist gerade das, worin die stärksten und unmittelbarsten Wirkungen der Poesie begründet sind, worin Goethe selbst seine überragende dichterische Stärke gehabt hatte: die Energie und Konzentration der dichterischen Anschauung und Gestaltung, die zauberhauchumwitterte Symbolisierungskraft, mit der die Seelenstimmung in lebendigen Bildern und Gestalten sich anschaut und ausspricht. Gestalten und Bilder werden blasser, die Worte abstrakter, das Symbol höhlt sich zur Allegorie aus, der Gedanke widersteht immer mehr der Aufweichung durch die Stimmung. Auch das nichts als naturgemäße Folge des Alterns! Zunehmende Weisheit und abnehmende Dichterkraft — wer diese Proportion in Goethes Alterswerken nicht sieht, dem ist eben vor eitel Goetheverehrung das einfache Gefühl für das, was Poesie ist, abhanden gekommen oder er ist befangen in jenen unzulänglichen Begriffen von Poesie, die sich freilich von einem gelehrten Buche zum andern fortschleppen, die aber aus der Schulstube geholt sind und nicht aus der Dichterwerkstatt.

Die Einheit von Leben und Schaffen — sie zeigt sich in jeder der drei Perioden Goethes auf ihre besondere Art. Sie macht seine Dichtung groß und echt und klar, sie verrückt ihr aber auch das Konzept; sie treibt herrliche Blüte und zeitigt reife Frucht, sie muß aber auch zum Vergilben und Entfärben

führen; sie läßt Goethe immer Goethe sein, sie macht ihn aber auch immer wieder zu einem andern. Und das alles stellt sich zum Greifen deutlich dar in einem Werke, das sich durch alle drei Perioden hindurchzieht und erst mit dem Leben des Dichters seinen Abschluß findet, im „Faust". Gerade der „Faust" ist nicht, wie man immer wieder behauptet und zu beweisen sucht, das Erzeugnis eines von vornherein mit dem Kunstverstand ergriffenen und bis zum Schluß festgehaltenen Dichterplans sondern der unwillkürliche getreue Niederschlag eines wechselvollen vielgestaltigen Dichterlebens. Seine vielbesprochene „Einheit" ist nicht die Einheit einer festgestellten klargewollten Komposition sondern lediglich die Einheit des Persönlichen, des Lebens und Erlebens mit all seinen Wendungen und Wandlungen. Wer jene angebliche Einheit aus dem bekannten letzten Brief Goethes (an Wilhelm von Humboldt) herausliest, der liest eben falsch. Man braucht nicht einmal mit Kuno Fischer anzunehmen, daß der dem Sterben nahe Goethe sich getäuscht habe, als er die Worte schrieb: „es sind nun über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich von vornherein klar — — vorlag." Man darf nur die Worte „Conception", „jugendlich von vornherein klar" nehmen, wie sie dastehen und wie sie ein Dichter allein verstanden haben kann: eine großumrissene Gesamtanschauung, in jugendlicher Phantasie aufgegangen als ein Ganzes; gesehen nicht gedacht; eine auf- und abwogende Bilderwelt als phantasiemäßiger Ausdruck einer gegenwärtigen Lebensstimmung, keine wohldisponierte Komposition des Kunstverstandes; klar allein für das innere Schauen des Dichters, aber noch nicht abgeklärt für das Nachschauen eines Fremden; klar als Ganzes

und an einzelnen besonders hell beleuchteten Punkten, aber dazwischen Dämmerlicht und ahnungsvolles Dunkel; jugendlich klar, d. h. mit bildheller Anschauung des eigenen jugendlichen Lebensgehaltes, nicht mit verstandesmäßigem Bewußtsein von einer Gedankenwelt, die erst einem späteren Alter aufgehen konnte; von vornherein klar, aber eben nur von vornherein, d. h. der Dichter sieht, wo er hinaus will, aber er weiß noch nicht, was sich ihm im Lauf der Arbeit wieder verdunkeln, verwirren, verändern, neu aufhellen wird, was Lebenshemmungen und Lebensförderungen, was neue Erfahrungen, Anschauungen, Gedanken an dem geschauten Ganzen hinweg- und hinzuthun werden. Das sollte doch jedem verständlich sein, dem die Psychologie des dichterischen Schaffens nicht ein Buch mit sieben Siegeln oder ein Lehrbuch der landläufigen Poetik ist! Und anzunehmen etwa, daß dem jungen Goethe auch seine spätere klassicistische Wandlung, die dem „Faust“ so verhängnisvoll geworden ist, von „vornherein klar“ gewesen sei, daß etwa die Helena schon damals für ihn bedeutet habe, was sie später bedeuten mußte als der „Gipfel des Ganzen“ — dazu wäre doch ein starker und wunderlicher Glaube vonnöten.

Nur von der Einheit der Persönlichkeit zusammengehalten macht der „Faust“ alle wichtigen persönlichen Lebenswandlungen des Dichters getreulich mit. In demselben Maße wie Goethe ist auch sein „Faust“ immer derselbe und doch immer wieder ein anderer. Seit wir nicht mehr auf bloße Vermutungen über den sogenannten „Urfaust“ angewiesen sind, ihn vielmehr nach dem Göchhausenschen Manuskript vor uns haben, kann man ruhig sagen: der erste Teil ist in seinen

entscheidenden Grundlinien — nicht nur der ersten Konzeption sondern auch der ersten Ausführung nach — ein Werk des jungen Goethe. Vor allem gilt dies von der Gretchentragödie und ganz unbedingt von der Gestalt Gretchens selbst. Aber auch Faust und Mephistopheles sind in den Hauptlinien und Hauptfarben schon so deutlich hingestellt, daß über die intuitiven Absichten des jungen Dichters nach dieser Seite hin kein Zweifel sein kann. Auch auf Scenen, die das Göchhausensche Manuskript nicht oder nicht ausgeführt enthält, sind so deutliche Hinweise vorhanden, daß man sich jetzt ein ziemlich sicheres Bild davon machen kann, wie der erste Teil „Faust", den Goethe von Frankfurt nach Weimar gebracht hat, aussah, nicht nur in der Phantasie des Dichters sondern zum überwiegenden Teil auch auf dem Papier. Und dieses Bild stimmt so ungezwungen in das Gesamtbild des jungen Goethe, daß es ihm nur vollends die letzte Fülle und Rundung giebt. Auch nach der Seite seines Jugendstiles, von dem der „Urfaust" erst den vollen und höchsten Begriff giebt.

Aber nun kommen die Wandlungen durch Weimar und Italien, es kommt das bemühende Schauspiel, wie einem großen Dichter sein größtes Werk zu einem Gespenst wird, das er scheut, schilt, scheucht, das ihn aber nicht freiläßt, ihn verfolgt und umtreibt, Forderungen stellend, die er im stillen zugiebt aber weder laut anerkennen noch erfüllen kann und will — ein rundes Vierteljahrhundert lang, bis endlich die beste Zeit der Kraft verpaßt und an dem Werk zwar einiges gefördert, geändert und erhöht aber doch im Grund nicht wesentlich mehr gethan ist, als schon vor Weimar gethan war. Als Goethe die ersten zehn Jahre von Weimar

hinter sich hat, sich und den „Faust" nach Italien flüchtet, da ist es, als freue er sich, den „Faden" da wieder aufzunehmen, wo er ihn beim Weggang von Frankfurt lassen mußte, er „glaubt den Faden wieder gefunden zu haben", aber es ist nur ein Endchen davon, das nicht weit reicht. Nachdem er aber von Italien zurückgekehrt ist, da ist der Widerspruch zwischen den Forderungen, die der nunmehrige Klassicist Goethe stellt, und den Forderungen, die sein Jugendfaust erhebt, so groß, daß nichts recht rücken und fördern will, auch unter dem Treiben Schillers nicht. Das „Fragment", mit dem die Welt zunächst abgespeist wird, enthält — verglichen mit dem „Urfaust" — nichts wesentlich Neues, dagegen wird hier Wesentliches vorenthalten, das der „Urfaust" schon bietet. Und wie endlich der erste Teil in seiner jetzigen Gestalt fertig vorliegt — was ist in einem Vierteljahrhundert geschehen? In der Hauptsache das: die bekannte „große Lücke" ist ausgefüllt, die zwischen dem Studierzimmer Fausts und dem Antritt seines Weltganges — nicht so gar fürchterlich „klaffte" aber doch vorhanden war; der „Prolog im Himmel" stellt das Thema der ganzen Dichtung endgültig fest; eine merkliche Veränderung und Verschiebung ist nur in das Wesen des Mephistopheles und in die Stellung des Erdgeistes gekommen; in den Gretchenscenen sind einige kleinere Lücken ausgekittet, nicht ohne daß dabei auch auseinandertreibende Elemente (in der „Walpurgisnacht") in die Fugen gebracht worden wären und einzelnes umgestellt worden wäre, was im „Urfaust" und noch im „Fragment" verständlicher an seinem Platz stand; und die endgültige Formung des schon im „Urfaust" Vorhandenen ist (mit wenigen Ausnahmen) zu

einer Höhe und Vollendung gebracht, die den Künstler Goethe in seiner auf dem Weg über „Hermann und Dorothea" gewonnenen höchsten Reife zeigt. Aber eigentlich fortgerückt, d. h. über die schon im „Urfaust" vorhandene Kerkerscene hinaus fortgerückt, dort hinein fortgerückt, wo die Aufgaben des zweiten Teils liegen, ist das Werk nicht. Zwar die „Helena" beschäftigt den Dichter um die Zeit, da der erste Teil zum Abschlusse kommt, aber den Klassicisten „betrübt, wenn er sie in eine Fratze verwandeln soll", d. h. sie beginnt schon etwas ganz anderes zu werden, als dem jungen Faustdichter vorgeschwebt war — und bis auf weiteres bleibt auch sie liegen, um abermals ein Vierteljahrhundert später als „klassisch-romantische Phantasmagorie" wieder aufzutauchen und endlich den fragwürdigen dritten Akt des zweiten Teils zu bilden. Es liegt auf der Hand, wie diese Stockungen und Wandlungen des „Faust" den Charakter der mittleren, klassicistischen Periode Goethes getreulich spiegeln, im Schlimmen wie im Guten; wie der „Faust" derselbe bleibt und doch ein anderer wird; wie die „fremden Flügel" sich zwar in einer Hinsicht zu „Flügeln der Morgenröte" auswachsen, aber in allen andern Beziehungen dem straffen Fortschreiten auf dem Wege der Jugend nur hinderlich sind. Und jede genauere Betrachtung der wirklichen Veränderungen, die der „Urfaust" erlitten hat, müßte auf Schritt und Tritt zeigen, wie Neuerlebtes sich im „Faust", namentlich in der Ausfüllung der „großen Lücke" niederschlägt.

Konnten aber trotz alledem die Aenderungen und Neuerungen dem ursprünglichen Faust nicht allzutief ins Fleisch schneiden, weil er schon zu kräftig und gesund aus der

Jugendzeit mit herübergekommen war und weil die angeborene Schöpferkraft des Dichters trotz aller Einreden der klassischen Schule noch stark genug war und sich an dem Jugendwerk, selbst widerstrebend, neu stärken mußte: so bleibt es dafür um so beklagenswerter, daß die Vollendung des Gedichtes, daß das, was der zweite Teil heißt und was einstens sicherlich auch schon „von vornherein jugendlich klar" gewesen war, wenn auch nur in den größten Umrissen — daß das im wesentlichen der Altersperiode und gar dem letzten Jahrzehnt von Goethes Leben, dem Greisenalter zur Ausführung vorbehalten blieb. Das, was zum mindesten dieselbe oder gar noch höhere Dichterkraft erfordert hätte als der erste Teil! Allerdings auch eine Lebensreife, wie sie der junge Goethe noch nicht hätte haben können, wohl aber der des reifen Mannesalters! Es ist hier nicht der Ort, den ganzen Streit um die Beurteilung des zweiten Teils aufzunehmen und weiterzuführen. Der, an dessen Namen sich dieser Streit hauptsächlich knüpft, Friedrich Theodor Vischer, ist tot. Und weil er tot ist, so scheint die Goethegelehrsamkeit unserer Tage zu wähnen, auch seine Kritik des zweiten Teils „Faust" sei tot. Und weil es leicht ist nachzuweisen, daß Vischer da und dort übers Ziel geschossen hat, so glaubt man mit Achselzucken zur Tagesordnung übergehen zu dürfen, verehrt und erklärt vergnügt weiter und beruft sich triumphierend auf die Bühnenaufführungen des zweiten Teils, welche ja für die Schaulust der Menge und für die zum voraus überzeugten Bewunderer Beweis genug scheinen, daß Goethes Dichterkraft im Alter nicht abgenommen sondern gar zugenommen habe. Aber Vischers Kritik ist nicht tot, sie lebt herzhaft fort und

wirkt im stillen weiter; das wird sich deutlich zeigen, sobald nur die Sintflut des Alexandrinismus einigermaßen verlaufen sein wird, welche jetzt noch die Höhen und Thäler der Goethischen Dichtung bedeckt. Inzwischen wird es erlaubt sein, eine der Vischerischen verwandte Meinung über den zweiten Teil so auszusprechen: was der Phantasie des jungen Goethe als Fortsetzung über die Kerkerscene hinaus, als Weiterentwicklung und Lösung vorgeschwebt ist und ohne Zweifel am wenigsten „von vornherein klar" war; was dem späteren Goethe, als er aufs neue den „Plan zu Faust machte" und überdachte, als er hin-und-herschob und abwog und zweifelte und gefunden zu haben glaubte und anlief und nicht vom Fleck rückte — kurz was in der klassicistischen Periode in trägem Fluß trübweicher Massen war und nicht recht fest-werden konnte, das hat sich in der Weisheitsperiode des Alters zu einem Gedankenskelett verhärtet, das bestimmte Proportionen, achtunggebietende Knochen, aber ein sehr wenig biegsames Rückgrat hat, dessen Substanz eben mehr Gedanken als dichterische Anschauungen sind, dessen Gelenkverbände bedenkliche Aehnlichkeit mit den Drähten haben, durch welche die Mediziner ihre Skelette zusammenzuhalten pflegen. Als er aber nun daran war, das nach seiner eigenen Meinung „lebendige Knochengerippe mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen", da war mit dem Menschen auch der Dichter gealtert, nur stellenweise vermochte er noch Sehnen, Fleisch und Oberhaut an die Knochen zu heften, im ganzen mußte er sich begnügen, unmittelbar über das Skelett allegorische Mantelfalten zu hängen und zu drapieren, die denn

freilich dem deutschen Schulmeister, ob er nun Buben prügle oder Faust kommentiere, gewaltig zu imponieren pflegen. Und zudem war das Gedankenmaterial selbst zu alt geworden, zu sehr mit den Liebhabereien und Grillen des Alters durchsetzt, als daß es wirklich „lebendiges“ Knochengerippe hätte geben können. Es war eben in jeder Beziehung zu spät. Und so mag man, ohne Bild gesprochen, im zweiten Teil „Faust“ großgewollte Grundgedanken, kunstverständig zusammengefügte Komposition und eine Fülle von Weisheit und Erfahrung im einzelnen finden, stellenweise auch einen übers gewöhnliche Altersmaß gehenden Aufschwung der Anschauungs- und Gestaltungskraft, ein respektables Maß von Humor und behaglicher Satire, in älteren Stücken noch Stimmung und Symbolisierung — aber im großen Ganzen und als Dichtung betrachtet und mit dem ersten Teil verglichen bleibt der zweite ein Alterswerk erlahmter dichterischer Triebkraft, vom Willen und von der Reflexion erzwungen, in breiten Partien der Phantasie eine Marter, dem Verstand ein Rätsel, dem Gemüt eine Oede, im Stil mehr als billig verholzt, mit einer Menge von Sonderbarkeiten und Geschmacklosigkeiten verschnörkelt, mit Geheimthun und Wichtigthun verdunkelt, oft in Manier verzerrt — kurz ein Werk, bei dem man förmlich nervös wird, wenn man's bewundern soll oder möchte und nicht kann, bis man sich endlich beruhigt bei dem Gedanken: so ist's einmal und konnte nicht anders mehr werden, nimm dir in Gottes Namen daraus, was irgend Gutes dran ist, und halte dich im übrigen daran, daß Goethe glücklicherweise noch anderes geschaffen hat, zum Beispiel den ersten Teil! In der That wird man dem zweiten Teil erst dann gerecht, wenn man auf-

hört, ihn als Kunstwerk für sich oder in Beziehung zum ersten Teil und zu den Forderungen des Ganzen ästhetisch zu messen und zu wägen — wenn man ihn vielmehr einfach als ein Stück Goethe nimmt wie jedes andere auch, als eine notwendige Lebensäußerung seiner Persönlichkeit, die von dem Stück seines Lebens, dem es entsprungen ist, charakteristisches Zeugnis giebt. Dann fühlt man sich freilich nicht mehr von vornherein zur Bewunderung verpflichtet, aber man ist auch nicht mehr zum Widerspruch gereizt, sondern nimmt das Werk mit dankbarem Interesse hin als eine bedeutsame Hinterlassenschaft des alten Herrn, die so freundlich von seinem glücklichen Alter zeugt wie der „Urfaust" von seiner mächtigen Jugend.

— Es war nötig, die enge Verschlingung von Erleben und dichterischem Schaffen durch Goethes ganzes Leben hindurch, wenn auch im Fluge zu verfolgen; es war nötig, wenn die Voraussetzungen gewonnen werden sollten für die Beantwortung der Frage: bei welchem Goethe hat das Urteil über Goethe einzusetzen, um den Maßstab zu gewinnen, der aus ihm selbst zu holen ist? Dabei konnte das Stoffliche und Sachliche, der Inhalt seiner Schöpfungen auf sich beruhen bleiben: es handelte sich lediglich um die psychologisch-ästhetische Betrachtung seines Schaffens selbst.

Nun hat ja jede der drei Perioden — bewußt oder unbewußt — ihre besonderen Liebhaber gefunden, die dann den entsprechenden Maßstab an den ganzen Goethe gelegt haben — abermals bewußt oder unbewußt. Und solche Liebhabereien (den Ausdruck natürlich nicht im leichtfertigen Sinn, sondern so ernst als möglich genommen) sind niemals zufällig, sie sind

wohl begründet in den Individualitäten der Einzelnen wie ganzer Zeiten; und alle vielgepriesene „Objektivität der Wissenschaft“ vermag hiegegen wenig, weil in Sachen der Poesie allzuviel geistige Imponderabilien auf die Stellungnahme eines jeden einwirken.

So hat sich allmählich eine Liebhaberei für den alten Goethe als den eigentlich vollkommenen entwickelt, die nicht nur von dem Weisheitsgehalt und dem lehrhaften Zug in Goethes Alter völlig bezaubert ist, sondern auch seine zunehmende Unanschaulichkeit und abstrakte Blässe, seine Neigung zu Allegorie und Rätselwesen wie das eigentliche Normalmaß der Poesie bewundert, oft gar die verzwicktesten Schrullen seines Altersstils als Stilmuster preist und vergnüglich nachahmt. Das ist, mit Respekt gesagt, eine greisenhafte Gelehrtenliebhaberei, und sie stimmt trefflich zu dem senilen Zug, der seit Jahrzehnten in den litterarhistorischen Wissenschaftsbetrieb eingedrungen ist und sich namentlich in der „Goetheforschung“ so trübselig breit gemacht hat. Man sagt uns freilich, die Welt sei für das volle Verständnis Goethes und insbesondere des alten Goethe noch gar nicht reif; es sei noch gar nicht abzuschätzen, was die Menschheit im alten Goethe und namentlich im zweiten Teil „Faust“ noch finden und erkennen werde; man solle nicht jugendlich vorlaut aburteilen, sondern in geziemender Ehrfurcht zuwarten — und was dergleichen Weisheit ist! Das ist gerade, wie wenn manche Gläubige sagen, man könne ja noch gar nicht wissen, welche Entdeckungen die Wissenschaft der Zukunft noch machen werde und ob diese Entdeckungen nicht die unglaublichsten Lehrsätze der Theologie noch rechtfertigen werden. Wer läßt sich durch solche Wechsel

auf die Zukunft abhalten, an jene Lehrsätze eben doch, wenn auch mit aller Vorsicht und Besonnenheit, den Maßstab der uns zugänglichen Erkenntnis zu legen und guten Gewissens zu verneinen, was wir eben mit dem Besten und Sichersten in dieser Erkenntnis nicht vereinigen können? Und ebenso halten wir's mit den Dogmen der Goethetheologie: wir sehen uns nicht veranlaßt, wohlbegründete Begriffe von Poesie (die wir überdies zum Teil von Goethe selbst haben) hinzuopfern, nur weil möglicherweise eine reifere Menschheit der Zukunft zu der Einsicht kommen könnte, daß Goethes Alterspoesie doch eigentlich die wahre Poesie sei. Denn um Poesie handelt sich's in dieser Frage, nicht um gewisse erhabene und fruchtbringende Grundgedanken philosophischer, moralischer, religiöser, sozialer Art oder welcher Art immer! Deren Tragweite mag bei dem alten Goethe noch so groß und erst einer späteren Zukunft ermeßbar sein: Goethe hat sie als Dichter ausgesprochen und mit dem Dichter hat sich das Urteil auseinanderzusetzen. Darin, daß man einem immer den Weisen und Denker für den Dichter unterschiebt, in dieser aus der Schulstube stammenden Taschenspielerei liegt der Hauptgrund, warum über Goethes Alterspoesie die Verständigung so schwer ist. Den Maßstab für die Beurteilung eines Dichters sucht aber ein gesunder Sinn doch wahrlich nicht da, wo die dichterische Triebkraft naturgemäß abnimmt, sondern da, wo sie in vollem Safte steht.

Das wird von anderen zugegeben und ihre Liebhaberei gilt nun vor allem dem Goethe der mittleren Zeit, dem „männlich reifen“, dem „im vollsten Sinne klassischen“ Goethe. Es würde sich aber allmählich empfehlen, vor allem die Be-

griffe „klassisch“ und „klassicistisch“ etwas schärfer auseinanderzuhalten. Klassisch in dem allgemeinen Sinn, daß man dabei an einen Dichter denkt, dessen Gesamterscheinung nicht nur für seine Zeit sondern zugleich für alle Zeiten einen geistigen Höhepunkt der Menschheit darstellt — in diesem Sinne klassisch ist ja schließlich der ganze Goethe, nicht am letzten der junge Goethe. Aber ein ander Ding ist der Klassicismus, die bewußte Anlehnung an die Antike, die Meinung, daß in ihr die absolut mustergültigen Urbilder aller Kunst zu suchen seien, das Streben und Sichbemühen, diesen Urbildern gemäß die eigene Kunst, die Kunst seiner Zeit und Nation zu formen und zu regeln. In diesem Sinne klassicistisch ist der Goethe der mittleren Zeit — und da fragt sich's nun eben sehr, ob sein Klassicismus für ihn selbst und für die ganze deutsche Poesie, für die geistige Entwicklung der Nation nur der bare Gottessegen war, als den man ihn zu betrachten pflegt. Friedrich Vischer ist wiederum unbequem geworden, indem er diese unbequeme Frage aufgerollt hat — Gott sei Dank, er ist tot und man hat's nun bequemer! Aber die Frage ist nicht tot, so wenig als die Frage um den zweiten Teil „Faust“, und man wird sich bequemen müssen, sich mit ihr einzulassen. Der Kernpunkt der Frage ist: läßt sich das antike Formprinzip auf die deutsche Kunst, insbesondere auf die deutsche Poesie übertragen? Wenn ja, wie weit — und in welcher Weise innerlich vermittelt? Und wie steht es dann mit Goethe? Wie weit hat er nur äußerlich übertragen, wie weit innerlich vermittelt? Und was hat das für Folgen gehabt für seine eigene Poesie, für die Schillers, für die ganze Weiterentwicklung der deutschen Poesie? Diese Fragen sind natürlich nicht

aus dem Handgelenk zu lösen und zu ihrer gründlichen Untersuchung ist hier nicht der Ort. Aber daß sie existieren und nicht mit einer Fingerbewegung wegzuschnellen sind, daran muß an dieser Stelle erinnert werden. Im übrigen sei hier eine Meinung rund und schroff ausgesprochen, die in dem früher über die mittlere Periode Goethes Gesagten schon enthalten ist: der Klassicismus hat Goethes Genius aus dem Geleise gebracht; er ist nicht daran zu Grunde gegangen aber er ist in die Irre und Unsicherheit geraten dadurch, daß er ein fremdes Princip in sich aufnahm, das er zu beherrschen wähnte, während es ihm doch zu mächtig war. Goethes angeborene Natur war zu deutsch, als daß er sich in einen Griechen hätte verwandeln können, wie er gern gethan hätte; sein Klassicismus blieb ihm doch äußerlich und er hat ihn später, soweit es dem Alternden überhaupt noch möglich war, unter anderen Einflüssen zum Teil wieder abgestreift; dabei war seine ursprüngliche Art unverwüstlich genug, um in Werken wie „Iphigenie" und „Tasso" das Höchste zu leisten, was ein solcher Klassicismus zu leisten vermochte, um in „Hermann und Dorothea" sogar jene innere Vermittlung zu finden, um in gewissen Faustscenen „gestärkt vom reinen Atem des Homer, von Goldgewölken Attikas umflossen" doch den Klassicisten zu überwinden und im vollsten Sinn klassisch zu werden, klassisch und deutsch zugleich; aber drüber hinaus ist er nie wieder ins Geleise gekommen, er hat mit seinem Klassicismus auch Schiller angesteckt, und beiden ist die Poesie des klassisch-klassicistischen Epigonentums nur allzulange nachgelaufen, indessen die Reaktion der Romantik das Uebel zu heilen versuchte und nur größeren Wirrwarr gestiftet hat. Und wie war eine solche

Entgleisung Goethes möglich? Die ersten zehn Jahre in Weimar haben den Dichter um sich selbst gebracht, und als er sich selbst wieder suchte, hat ihn — grob gesagt — die Antike übertölpelt. Das kann man ihr nachsagen und ihr doch alle Achtung zollen, die ihr von Gott und Rechts wegen gebührt. Wem sie aber, um mit dem ehrlichen Comenius zu reden, „die maßlos geliebte Nymphe“ ist, der muß natürlich im Klassicismus das große Heil sehen, im klassicistischen Goethe den eigentlich klassischen und maßstabgebenden, muß beim alten Goethe umsomehr Bewundernswürdiges finden, je mehr der Klassicismus nachwirkt, im jungen Goethe aber eine, wenn auch vielverheißende, doch unreife Vorstufe. Weimar und Italien — hiemit beginnt dann erst der wahre Goethe.

Wer aber nur soviel zugiebt wie Goedeke, daß — wenn Goethes Leben auf dem Punkte, wo er nach den zehn ersten Jahren von Weimar stand, abgebrochen wäre — „er an Weimar zu Grunde gegangen wäre“, und weiter, „daß der ganze klassische Idealismus Goethes selbst bei ihm nur ein fremdes Kleid war, das ihn bei jeder lebhaften Bewegung seiner Natur beengte“: der mag von dem Besten, was Goethe auch in diesem fremden Kleide zustande gebracht hat, noch so hoch denken, er wird doch zugestehen müssen, daß ein Maßstab, an dem die schwankenden Urteile über Goethes vielgestaltige Poetenerscheinung sich ins Gleiche setzen könnten, nicht dort zu holen ist, wo Goethes eigene Natur beengt und gehemmt mit einem fremden Kunstprinzip ringt und ihm nur zur allerbesten Stunde das abringen kann, was dann freilich, für sich betrachtet, zum Höchsten gehört. Warum aber dazu gehört? Weil seine eigene Natur wieder Herr geworden ist und das

Fremde in ihren Dienst gezwungen hat. In dieser eigenen Natur allein kann das gefunden werden, was man das eigene Maß nennen kann, mit dem Goethe zu messen wäre. Sie aber sucht man doch am einfachsten und richtigsten da, wo sie noch sich selbst überlassen, unbeirrt von fremden Einflüssen und in vollsaftiger Kraftfülle hervorbricht, rücksichtslos aufquellend und doch schon von innerem Maß gebändigt, unbewußt traumhaft und doch schon taghelles Licht verstreuend. Also doch wohl beim jungen Goethe, diesseits von Weimar!

Es versteht sich, daß es auch eine Liebhaberei für den jungen Goethe geben kann, die übers Ziel schießt. Man kann auch hierin affektieren; man kann den künstlerischen Wert von Goethes Jugendwerken ungebührlich auf Kosten seiner späteren Poesie preisen; ein roher knabenhafter Naturalismus kann sich anmaßlich auf seinen Jugendstil berufen. Das alles und dergleichen mehr ist möglich, ist auch schon dagewesen. Und eine nicht in unfreier Bewunderung befangene ästhetische Kritik wird auch diesen Jugendwerken gegenüber allerlei auf dem Herzen haben und zur Geltung bringen müssen, sie wird vor dem jungen Goethe ebensowenig in stumme Anbetung versinken, weil er keck und jung, wie vor dem alten Goethe, weil er weise und alt ist. Aber bei all dem bleibt doch der eine unvergängliche Reiz, zu sehen, wie eine jugendlich unverbogene und doch schon maßvolle Dichterkraft unbeirrt durch Theorien und nur von der eigenen inneren Schwerkraft geleitet aus dem Vollen einer genialen Natur herausbricht. Dabei bleibt doch das Eine bestehen, daß hier das innerste Wesen der Goetheschen Dichternatur am unverhülltesten zu Tage liegt, daß man hier seinem Genius am leichtesten ins Herz sieht. Hier

haben wir den Dichter Goethe, wie ihn die Natur wollte und wie sein individuelles Naturell sich selbst wollte, ehe der klassicistische Aesthetiker seiner Dichtung die Wege wies, ehe des Alters Weisheit wollte, daß auch die Poesie „bedächtiger so fortan hinschleiche die Gedankenbahn".

Und hier ist noch eines: was auch von französischen Einflüssen die junge Seele gestreift hat, so offenen Sinnes auch der junge Goethe schon in die Welt des klassischen Altertums geschaut hat, dieser Goethe ist doch deutsch bis ins Mark und will nichts anderes sein. Man fahre hier nicht dazwischen in dem bekannten Tone: das gehe die Poesie, die Kunst nichts an; Kunst sei international, ein Dichter wie Goethe gehöre der Menschheit an — und was dergleichen immer wieder nachgebetete Un- und Halbwahrheiten sind! Mit Verlaub: die Kunst ist nicht international! Mit Verlaub: die Menschheit hat rein gar nichts von einem Dichter, wenn er nicht seiner Nation angehört! Alle große Kunst, alle unsterbliche Poesie ist aus dem Boden des Nationalen erwachsen, wenn sie auch zum menschheitüberschattenden Baum gediehen ist; eine internationale Kunst, eine Menschheitspoesie giebt's höchstens in den Wirkungen, nicht im Wesen und im Ursprung. Das Nationale ist nicht etwas, was man nach Belieben haben kann oder auch nicht; es ist nicht angenommene Tendenz oder politische Leidenschaft: es liegt in Blut und Saft, ist angeborenes, vererbtes Naturell und haftet mit tausend Wurzelfäden in hundert- und tausendjähriger Volksvergangenheit. Und im Kunstwerk ist nicht der Stoff an sich das Nationale, auch nicht die direkt ausgesprochene sogenannte patriotische Gesinnung: sondern der Geist der Nation selbst ist's, der durch des

Künstlers Hand und Mund zum Geiste der Nation — und dann der andern Nationen — spricht; und wo sich's um Poesie handelt, da ist es überdies noch der Genius der Sprache, der dem Dichter befiehlt und durch ihn redet und die Kunstform des lebendigen Wortes bildet — und der ist kein internationaler Genius sondern ein sehr nationaler. Nur wessen Wiege der Genius der deutschen Sprache fern geblieben ist oder wer den Geist der Nation nicht in sich zu verspüren oder zu verleugnen bewegliche Ursachen hat, nur dem sind dieser Geist und jener Genius nichtsbedeutende Redensarten, nur der deckt sich mit dem flachen Gerede von internationaler Kunst und Menschheitspoesie oder verliert sich gar in das öde Zeitungsgeschwätz von Chauvinismus und dergleichen, wenn das Nationale, das Deutsche an einem deutschen Dichter hervorgehoben wird.

Der junge Goethe ist nicht schon deswegen deutsch, weil sein Götz ein deutscher Ritter, sein Werther ein deutscher Jüngling, sein Faust ein deutscher Magister ist; auch nicht deswegen schon, weil er in Friedrich dem Großen einen deutschen Helden und in der gotischen Baukunst Erwins von Steinbach deutsche Baukunst sah. Er ist deutsch, weil in „Götz" und „Werther" das unmittelbar gegenwärtige Leben, Ringen, Leiden, Hoffen und Verzweifeln der deutschen Nation jener Zeit — persönliches Leben des Dichters geworden ist und so poetische Gestalt gewonnen hat; er ist deutsch, weil er das tiefste Streben des deutschen Geistes, das in der Faustsage des sechzehnten Jahrhunderts dunkel und verworren nach Ausdruck gesucht hat, mit hellem Geistblick ins Klare zu schauen, aus persönlichem Erleben heraus höher zu heben und traum-

haft, geisterhaft in dichterisches Gebilde zu wandeln vermochte; er ist deutsch, weil in all seinem Dichten, das wirklich aus seiner Seele kam — seine Lyrik dabei nicht zu vergessen! — deutsches Gemüt, deutsche Denkart, deutsche Liebe, deutscher Haß, deutsche Dumpfheit, deutsche Klarheit, deutsche Freiheitslust, deutsche Selbstzucht und nicht minder deutsches Sprach- und Formgefühl, deutscher Rhythmus spricht. Er ist deutsch, weil auch seine Fehler und Schwächen, seine Thorheit und Wildheit, seine Derbheit, Gröbe und Absurdität deutsch sind. Und wenn die größte Dichtung, die seiner Jugendzeit entsprungen ist, sich zu einer Dichtung ausgewachsen hat, die der Menschheit angehört, so frage man die andern Nationen, die uns um den „Faust“ beneiden, was ihnen so wichtig an ihm ist: die klassischromantischen Wucherungen und kosmopolitischen Allgemeinheiten, mit denen sie auch aufwarten können, oder die Tiefen und Höhen, die Ecken und Kanten deutschen Geistes, die ihnen Rätsel aufgeben, dem Deutschen aber keine Rätsel sind?

Der junge Goethe ist zugleich der deutsche Goethe. Nun ist freilich auch der Goethe von Weimar und Italien und wieder Weimar, ist noch der älteste Goethe im innersten Kerne deutsch; aber er ist zugleich hellenistisch und westöstlich und kosmopolitisch und was sonst alles: und das mag alles recht sein und wichtig sein und gelten und wirken, und Einfalt wäre es, ihn dafür vor ein Gericht bornierter Deutschtümelei zu stellen. Dennoch, wenn man den bestimmten und scharfen Eindruck davon haben will, was der Genius der deutschen Nation mit Goethe und in Goethe wollte, so muß man diesseits von Weimar bleiben. Und bedauern kann man es auch ohne nationale Borniertheit, daß es Goethe nicht vergönnt

war, den deutschen Dichter unverkrümmt und ungeirrt auch durch die Schule des praktischen Lebens und des klassischen Ideals hindurchzuretten.

Kurz: so gewiß es ist, daß man den letzten und entscheidenden Maßstab für die Beurteilung Goethes in Goethe selbst zu suchen hat, so gewiß ist auch, daß diesen Maßstab nur der junge Goethe in einfacher Geradheit erkennen läßt. Hat man ihn einmal in seinen Jugendwerken gefunden, dann mag man mit ganz neuer Ausrüstung des Urteilsvermögens wieder an die späteren Werke herantreten: man wird ihre Kritik sicherer aus Goethe selbst schöpfen, man wird durch solche Kritik aber auch so manches wieder freier und unbefangener lieben und schätzen lernen, was einen an sich vielleicht verwirrt und verstimmt hat. Wo die Urteile über Goethes spätere Poesie schwanken und Streit erregen, da wird man sich im stillen Kämmerlein ruhig fragen: was hätte der Dichter des „Götz“, des „Werther“, der eigentliche Schöpfer des „Faust“, was hätte der Verfasser von „Pater Brey“ und „Satyros“, von „Götter, Helden und Wieland“, was hätte der, der den „Mahomet“ und „Prometheus“, den „ewigen Juden“ in der Seele trug, was hätte der Lyriker von Straßburg und Frankfurt, der auch in der ersten Weimarer Zeit noch lebendig war — was hätte der gesagt, wenn ihm seine eigenen späteren Werke als fremde Werke gegenübergetreten wären? Gewiß hätte er das Große und Echte daran freudig begrüßt und rückhaltlos anerkannt, aber ebenso gewiß hätte er mit böser respektloser Satire so manches in Essig gesetzt, wovor eine andächtige „Goethegemeinde“ mit heiligen Schauern niederkniet. Und mit seiner ganzen jugendlichen Derbheit hätte er, wenn er die

Zukunft hätte ahnen können, die Geißel aus Stricken über das Volk der Wechsler und Taubenkrämer geschwungen, das in den Vorhallen des Goethetempels sich breit macht, und auch die Hohenpriester des Tempels selbst hätte er deutlich belehrt, daß zur Verehrung des Genius im Geist und in der Wahrheit kein salbungtriefendes Augurenwesen, kein „Goethe sei mit uns" gehört, nicht erforderlich ist, daß man sich und den Gegenstand der Verehrung vor den Augen des gesunden Menschenverstandes lächerlich mache.

— Von diesem Standpunkt aus soll im Folgenden die Jugendpoesie Goethes so unbefangen als möglich betrachtet und dargestellt werden. Oder ist dieser Standpunkt selbst schon Befangenheit? Nun, absolut unbefangen ist ja schließlich keiner, denn seine Individualität kann keiner ausziehen, der nicht einfach nachbeten will. Aber man wird vielleicht zugeben, daß doch schon ein gewisses Maß von Unbefangenheit dazu gehört, sich überhaupt auf jenen Standpunkt zu stellen.

Zweites Kapitel.

Bis zum Götz.

Fast jeder junge Dichter beginnt mit der Lyrik, mag er auch noch so früh sich an epische oder dramatische Versuche machen. Lyrik ist doch am Ende die Urform aller Poesie, wenn nicht historisch so doch psychologisch; denn in ihr vollzieht sich am einfachsten der Proceß, der allem naturgemäßen, nicht künstlich erzwungenen poetischen Schaffen zu Grunde liegt: ein stimmungsmäßig erlebter Gemütszustand will sich äußern, wird in Phantasiebildern angeschaut und mit diesen im Worte ausgesprochen. Wer in keiner Weise Lyriker ist, um dessen dichterische Ursprünglichkeit ist es ein verdächtiges Ding; dagegen kann einer ein echter Dichter sein und doch seinen ganzen poetischen Lebensinhalt nur lyrisch aussprechen.

Aber der bloße Lyriker wird nur unter der Gunst besonderer Verhältnisse rasch sein Publikum finden; in der Regel ist es ein episches oder dramatisches Werk, was zuerst die Augen weiterer Kreise auf einen Dichter lenkt. Was beim großen Publikum einschlagen soll, das muß bei allem inneren poetischen Wert auch eine gewisse geschlossene Massigkeit und

Schwere haben, eine leichtfaßliche sachliche Einheit der Wirkung, während die einzelnen lyrischen Dichtungen nur durch die schwerer zu erkennende Einheit des Persönlichen zusammengehalten werden.

Goethe ist ein Lyriker von unbedingt echter Ursprünglichkeit, aber der Welt hat sich der Frankfurter Doktor Goethe als Dichter vorgestellt durch sein erstes dramatisches Hauptwerk, den „Götz von Berlichingen". Von seinem Erscheinen an gab es für die Welt einen Dichter Goethe; vorher war ein solcher nur für ihn selbst und den Kreis seiner Freunde vorhanden. Und auch dieser zeigt nicht von Anfang an ganz dasselbe Gesicht: zuerst sehen wir nur einen dichtenden jungen Menschen, der zwar jetzt schon wirklich Erlebtes zu geben sucht aber es nicht wesentlich anders zu geben weiß als in hergebrachter Weise; nachher, von Straßburg an, ist es ein junger Dichter, der frischweg seine eigene Bahn einschlägt.

Von den poetischen Versuchen des Knaben hat man das Recht zu schweigen und von der Poesie des Leipziger Studenten soll man nicht mehr erwarten als billig ist. Ein Sechzehnjähriger bezieht die Universität, ein in mancher Beziehung verwöhntes Hauskind aus wohlhabender Familie, aus den anspruchsvolleren Kreisen einer Reichsstadt, die bei allen glänzenden Traditionen doch in einige Spießbürgerlichkeit verschrumpft ist; er ist verwöhnt nach der einen Seite und doch von einem ziemlich pedantischen Vater mit tausend Erziehungsspinnfäden umwoben und sehr vergnügt, diesem Netz zu entwischen; dabei ein mannigfach begabter frühreifer Bursch, der die Augen schon weit aufgemacht und in allerlei Lebensverhältnisse hineingesehen hat, an denen andere in diesem Alter

achtlos vorübergehen; recht selbstbewußt schon, aber noch ohne persönlichen inneren Halt, allen Einflüssen und Eindrücken offen. Wenn dieser Sechzehnjährige zwischen dem gewiesenen Fachstudium, der Neigung zu allerlei freien Künsten und einem hastigen, nie gemeinen aber auch nicht eben maßvollen jugendlichen Lebensgenuß hin und her schwankt und dabei sich auch mit poetischen Versuchen abgiebt: so wird man vernünftigerweise nicht erwarten dürfen, daß dabei unsterbliche Werke herausspringen. Daß in dem blutjungen dichtenden Studenten ein wirklicher Dichter stecke, wird nicht einmal aus einer vorhandenen Form- und Versgewandtheit mit Sicherheit zu entnehmen sein; es giebt ausgesprochene Formtalente, in früher Jugend schon, die es doch niemals dazu bringen, für die Form einen halbwegs bedeutenden persönlichen Inhalt zu gewinnen. Eher wird es der Beachtung wert sein, wenn aus dem konventionellen Poesiebetrieb irgendwie eine Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des Empfindens herausschaut, wenn Spuren des innerlich Erlebten auch aus einer im übrigen ziemlich allgemeinen, wenig individuellen Denk-, Gefühls- und Sprechweise herauszufinden sind.

Solchen Erwartungen entspricht denn auch Goethes Studentenpoesie aus Leipzig. Die beiden Lustspiele jener Zeit „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“ wären, wenn sie nicht von Goethe wären, längst „klanglos zum Orkus hinab“ gegangen, und auch die lyrischen Gedichte jener Zeit lassen nur stellenweise das eigentümliche lyrische Genie Goethes ahnungsvoll aufleuchten. Nur dadurch, daß diese Sachen eben von Goethe sind, und daß seine Art, zu dichten, was er lebt, auch hier schon durchblickt, erhalten sie ihr Interesse.

Ueber seine Leipziger Lyrik spricht sich Goethe selbst im 7. Buch von „Dichtung und Wahrheit", im Zusammenhang mit jener berühmten Stelle aus, die auf sein ganzes dichterisches Schaffen Anwendung leidet. Dort schon habe diejenige Richtung begonnen, „von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen." Von den Gedichten selbst aber sagt er: „sie entspringen aus Reflexion, handeln vom Vergangenen und nehmen meist eine epigrammatische Wendung." Das ist kein Widerspruch, obwohl es auf den ersten Blick so scheinen könnte: Erlebtes und Reflektiertes tritt hier allerdings in jener wunderlichen Mischung auf, die bei jungen Dichtern nicht selten sich findet. Es war ein ganz richtiger Takt des älteren Behrisch, wenn er dem jüngeren Freunde Goethe den Druck solcher Sachen verleidete und sie dafür schön mit Tusche und Rabenfeder auf holländisch Papier abschrieb, mit Vignetten versah und „Gelegenheit zu dem größtmöglichen Zeitverderb" dabei nahm: der sonderbare Geselle hat damit in der That die beste Methode für die Vervielfältigung einer gewissen Art von Jugendpoesie entdeckt.

Erst durch die Komposition eines anderen Freundes kam ein Teil dieser Gedichte in die Welt, ohne viel Beachtung oder Billigung zu finden. Im Herbst 1769 erschienen „Neue Lieder, in Melodieen gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf"; ein Teil davon fand später mit

allerlei Veränderungen und teilweise anderen Titeln Aufnahme in die verschiedenen Ausgaben von Goethes Gedichten.

Liest man die Gedichte, so kann es einem in der That gehen wie Hermann Grimm, der „sich nicht wundern würde, wenn für jedes ein französisches Original nachgewiesen würde.“ Es ist die bekannte galante Art jener Zeit und des galanten Leipzig — Liebesgetändel und frühreifes Moralisieren untereinander, ein bißchen fürwitzige Sinnlichkeit und ein bißchen altkluge Reflexion, in gewandter, wenn auch nicht eben origineller Versifikation. Aber von dieser Art war eben der Leipziger Student Goethe selbst, und man darf es dem Verfasser von „Dichtung und Wahrheit“ wohl glauben, daß auch diese Gedichte „eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion“ gehabt haben, und daß er dabei „in seinen eigenen Busen greifen“ konnte und mußte; auch das Fortschreiten „zum Natürlichen, zum Wahren“, das der Dichter selbst von ihnen rühmt, läßt sich trotz des fröhlich baumelnden Zöpfchens nicht verkennen. Da und dort klingen doch schon jene Töne heraus, die Goethes spätere Lyrik so unwiderstehlich machen, jene echt lyrischen Töne, welche mit wenigen Worten eine Stimmung leicht anschlagen und leise weiterklingen und nachzittern lassen, ohne sie ins Breite auszuführen. Man lese*) in den „Neuen Liedern“ das dritte, „Die Nacht“:

„Gern verlaß ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,

*) Hier wie im folgenden bis zu den vom „Faust“ handelnden Kapiteln werden, wo nicht ausdrücklich etwas anderes bemerkt ist, Goethes Jugendwerke citiert nach: „Der junge Goethe. Seine Briefe und Dichtungen von 1764—1776. Mit einer Einleitung von Michael Bernays. 3 Theile. Leipzig, S. Hirzel, 1875.“

Wandle mit verhülltem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald.
Luna bricht die Nacht der Eichen
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

Schauer, der das Herze fühlen,
Der die Seele schmelzen macht,
Flüstert durchs Gebüsch im Kühlen.
Welche schöne süße Nacht! — —“

Der verhüllte Tritt, die Birken, die mit Neigen den süßten Weihrauch aufstreuen, das Flüstern durchs Gebüsch im Kühlen, die schöne süße Nacht — das ist der echte Ton Goethescher Lyrik. Aber dann die „epigrammatische Wendung“ am Schluß, reflektiert, im konventionellen galanten Ton:

„Freude! Wollust! Kaum zu fassen!
Und doch wollt ich, Himmel, dir
Tausend solcher Nächte lassen,
Gäb mein Mädgen Eine mir.“

Dieses eine Gedicht charakterisiert die ganze Art! — Tändelei und doch schon ein Zeugnis von Goethes Fähigkeit, naive Seelenzustände auf ungezwungenen Ausdruck zu bringen, ist das siebente Stück:

Wunsch eines jungen Mädchens.

„O fände für mich
Ein Bräutigam sich!
Wie schön ists nicht da,
Man nennt uns Mama.
Da braucht man zum Nehen,
Zur Schul nicht zu gehen.
Da kann man befehlen,
Hat Mägde, darf schmählen,

Man wählt sich die Kleider,
Nach Gusto den Schneider.
Da läßt man spazieren
Auf Bälle sich führen,
Und fragt nicht erst lange
Papa und Mama."

Und das oft gerühmte „Im spielenden Bache da lieg ich wie helle —", im Grunde auch nichts weiter als eine Mischung von Getändel und Reflexion, läßt doch eine künftige Herrschaft über den Rhythmus ahnen, die weit über den Paßgang der üblichen Versemacherei zu Leipzig hinausgreift.

Und so wie mit diesen „Neuen Liedern" ist's auch mit den übrigen lyrischen Sachen von Leipzig: jetzt, da man den ganzen Goethe kennt, spürt man ihn auch dort heraus, wo von absolutem poetischem Kunstwert noch nicht wohl die Rede sein kann. Und so begreiflich es ist, daß Goethe noch in späteren Jahren sich gerne an die satirischen Reime erinnerte, welche dem Schwulst des Professors Clodius gewidmet waren, so erfreulich sich hier die innere Selbstbefreiung von litterarischer Unnatur ankündigt: an sich bedeutet das Gedicht „An den Kuchenbäcker Hendel" nicht mehr als mancher unbekannte Beitrag zu studentischen Kneipzeitungen.

Aehnlich wie mit der Lyrik steht es mit den Leipziger Lustspielen. „Die Laune des Verliebten, ein Schäferspiel in Versen und Einem Acte" — ist für sich betrachtet so langweilig und für unsern heutigen Geschmack so fad, wie nur ein Schäferspiel sein kann. Aber man ist versucht, die Fabel des Stücks mit Worten aus „Dichtung und Wahrheit" zu erzählen: Eridon plagt seine Geliebte Amine „mit ungegründeten und abgeschmackten Eifersüchteleien" und „verderbt

sich und ihr die schönsten Tage"; er „schafft sich aus der Quälerei der Geliebten eine Unterhaltung und beherrscht die Ergebenheit eines Mädchens mit willkürlichen und tyrannischen Grillen." Sie „erträgt es eine Zeit lang mit unglaüblicher Geduld." Bis hieher geht es mit den Worten Goethes, die seine Erlebnisse mit Käthchen Schönkopf erzählen. Nun kommt's freilich im Lustspiel anders, als es in Wirklichkeit ging: ein anderes schäferliches Liebespaar, Lamon und Egle, kommt der gequälten Amine zu Hilfe. Dieses Paar steht mit einander auf anderem Fuß: jedes erlaubt dem andern beliebiges Liebesgetändel mit andern, beide naschen da und dort herum und sind doch von ihrer gegenseitigen Treue überzeugt. Egle sucht Amine zu einem weniger geduldigen Verhalten aufzustacheln und kuriert schließlich Eridon, indem sie ihn zu einer kleinen Näscherei an ihren Lippen verleitet, die er dann vor Amine zu verantworten hat. Und die Schlußmoral ist:

„Ihr Eifersüchtigen, die ihr ein Mädchen plagt,
Denkt euren Streichen nach, dann habt das Herz und klagt."

Das alles vollzieht sich in gewandten schäferlichen Alexandrinern, aber ohne rechte dramatische Spannung und Schlagkraft, mit ermüdenden Wiederholungen, in gespreizt zierlichem Menuettschritt, gezopft und gepudert. Geschmacklos und unwahr von außen und doch — und das allein ist das Interesse dabei — nicht ohne innere dichterische Wahrhaftigkeit. Ging auch Goethes Verhältnis zu dem Leipziger Käthchen anders aus als das Schäferspiel: gerade dieser Ausgang des Spiels und der Gegensatz der beiden Liebespaare zeigt deutlich die streitenden Seelen in des Leipziger Studenten Brust, zeigt,

wie Goethe sich mit sich selbst auseinanderzusetzen sucht, wenn er's auch nur in konventionellem Ton zustande bringt.

Für das andere Stück „Die Mitschuldigen, ein Lustspiel in drey Aufzügen," vielleicht erst in Frankfurt vollendet, hatte Goethe sein Leben lang eine Schwäche; er spricht in „Dichtung und Wahrheit" mit einem gewissen seriösen Respekt davon. Es „deute (wie auch die „Laune des Verliebten") auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung und spreche in etwas derben und herben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf." Trotzdem wird niemand gerne das Stück zweimal lesen, wenn er nicht muß: es ist zu widerwärtig und Goethe selbst giebt zu, daß es „das ästhetische und moralische Gefühl verletze" — wobei man das Bindewort „und" beachten möge! Auch die „Mitschuldigen" sind ein Alexandrinerlustspiel, das sich von anderen seiner Art und Zeit nicht wesentlich unterscheidet, solange man von den Beziehungen zu Goethes persönlichem Erleben absieht. Sophie, ein lockeres Weibchen; Söller, ihr Gatte, Faullenzer und Spieler; Sophiens Vater, der Wirt, auf politische Neuigkeiten kannegießermäßig erpicht; Alcest, ein vornehmer Gast im Wirtshaus, Liebhaber der Frau Sophie — das sind die Charaktere. Und die Handlung: Alcest und Sophie trachten nach einer verbotenen Zusammenkunft, der Herr Gemahl hat Diebsgelüste nach dem Gelde des Liebhabers, sein Schwiegervater lauert auf Briefe an Alcest, die politisch wertvoll sein sollen; diese Gelüste führen alle in dasselbe Gemach, in dem Söller wirklich stiehlt; jedes hat etwas zu verbergen und der Verdacht des Diebstahls wälzt sich eine Zeit lang zwischen

Vater und Tochter hin und her, bis endlich die Wahrheit an den Tag kommt. Nun sind alle „mitschuldig“ und versöhnen sich in einer Art von Lumpengemütlichkeit, wie man das denn doch wohl nennen darf. Die „höheren Gesichtspunkte“, von denen Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ redet, treten zum mindesten nicht besonders überzeugend heraus. Dagegen darf man ihm wohl glauben, was er über den psychologischen Ursprung des Stückes sagt: schon in Frankfurt hatte der ganz junge Goethe „zeitig in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit welchen die bürgerliche Societät unterminiert ist“, er hatte das äußerliche Scheinwesen durchschaut, hinter dem allerlei sittliche Hohlheit und Schlechtigkeit lauert, er war selbst teilweise in allerlei Geschichten dieser Art verwickelt gewesen, wenn auch nur als gutmütiger Helfer aus der Verlegenheit. Um sich Luft von diesen Erfahrungen zu schaffen, hatte er „mehrere Schauspiele entworfen und die Expositionen von den meisten geschrieben“. Fertig sind nur eben die „Mitschuldigen“ geworden — und das allein, die dichterische Befreiung von persönlichen Lebenseindrücken ist es, was auch diesem Stücke sein Interesse giebt. Eine gewisse Gewandtheit und Sorgfalt, mit der es gemacht ist, mag man als formellen Vorzug anerkennen — aber so etwas konnten andere auch.

So wenig also diese bei aller Frühreife doch noch halb knabenhafte Studentenpoesie künstlerisch bedeutet, so sehr sich diese Arbeiten durch ihre Befangenheit im hergebrachten Stil von Goethes späteren Jugendwerken unterscheiden: dadurch sind auch sie für das Verständnis Goethes von Wert, daß an ihnen schon die Art seines poetischen Schaffens erkennbar ist. Das Bedürfnis, sich mit sich selbst und den eigenen

Lebenserfahrungen dichterisch auseinanderzusetzen, auszusprechen, was als persönlicher Gehalt innerlich erlebt ist: das ist Goethes dichterischer Grundtrieb, das ist, psychologisch betrachtet, der poetische Grundtrieb überhaupt. Goethe ist in dieser Beziehung kein Ausnahmspoet, sondern nur der Typus des geborenen Poeten, bei dem deutlicher als bei manchem anderen zu Tage liegt, was den Dichter von innen her macht, im letzten Grunde zum Schaffen treibt: nicht, wie man immer wieder meint und behauptet, das Bestreben, die Welt als eine Summe von beobachteten Gegenständen und Zuständen darzustellen, sondern der Drang, die eigenen inneren Zustände, wie sie aus der persönlichen Erfahrung des Lebens sich ergeben, sich und anderen durch phantasiemäßige Gestaltung gegenständlich zu machen. Wer das nicht glaubt, der hat eben noch keinen Dichter in der Nähe gesehen, wenigstens keinen aus der Wurzel gewachsenen.

— Krankheit trieb den Studenten im Jahr 1769 von Leipzig nach Hause; er sollte eigentlich dorthin zurückkehren. Ob er als Dichter viel anders von Leipzig gekommen ist, als er dorthin gegangen war, ist fraglich. Immerhin hatte die bildende Kunst durch Oeser, Winkelmann, die Dresdener Galerie, hatte Lessing durch seine „Minna" und die „Hamburger Dramaturgie" Eindrücke in dem jungen Studenten hinterlassen, die nicht verloren sein sollten. Andererseits hatte ihm nicht sonderlich imponiert, was damals großen Eindruck machte, Wielands pseudoklassische Poesie; wie wenig imponiert, sollte sich bald zeigen. Während der Krankheit und Genesungszeit im elterlichen Hause zu Frankfurt erfuhr Goethe sodann Einwirkungen, deren Tragweite er noch nicht ahnen konnte:

eine gesteigerte und doch im Grund nicht unwahre Religiosität wirkte durch das Fräulein von Klettenberg und ihren Kreis auf ihn ein; alchymistisch-kabbalistische Studien und Versuche, Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie“ und verwandte Lektüre bereiteten jenen Dämmerungsnebel in seinem Gemüte vor, aus dem die Gestalten des Faust und Mephistopheles sich herauswickeln sollten.

Aber irgend eine wesentliche und entscheidende Wendung in Geist und Gemüt, etwas was ihn eigentlich auf sich selbst gestellt, den Dichter namentlich auf eigene Füße gestellt hätte, erlebt er noch nicht. Das kommt erst in Straßburg, wohin er nach der Genesung geht, um seine dürftigen juristischen Studien zu ergänzen und den vom Vater dringend geforderten Doktor zu holen. Freilich nimmt er's auch in Straßburg mit der Juristerei nicht allzu streng: Medizin, „deutsche Art und Kunst“, Litteratur und vor allem eigenes Leben und Erleben ist ihm wichtiger.

Das alles ist ja bekannt, und bekannt ist im allgemeinen auch, was in Straßburg dem Einundzwanzigjährigen den Ruck gab, der sein eigentlich Persönliches in ihm aufbrechen ließ, den Dichter in ihm flott machte und ihm die Richtung für die ganze fernere Jugendzeit wies. Man nennt es mit den Namen Herder und Friederike.

Man hat wiederholt gesagt, Herder sei der erste Mensch gewesen, der dem jungen Goethe imponiert habe. Richtiger wäre es, zu sagen: Herder war der erste, in dessen Umgang Goethe inne wurde, was in seiner eigenen Natur Persönliches treibe. An Herders ihm augenblicklich überlegener Individualität entzündete sich sein eigenes Individualitätsbewußtsein

und schlug als starke Flamme aus all dem Angeeigneten heraus, das wie Nebel und Rauch bisher über der jungen Seele gebrütet hatte.

Herder war ja nur in bedingtem und beschränktem Maße Dichter, schöpferischer Dichter. Aber er hatte einen Sinn für das Wesentliche in der Poesie und hat anregend gewirkt so viel oder mehr als Lessing. Hatte Lessing mehr kritisch gegen die französische Tradition und Autorität gekämpft, so zeigte Herder mehr positiv den Boden für die werdende deutsche Poesie: Natur und Wahrheit, das Volkstümliche und Nationale — bei aller Schätzung und grundlegenden Betonung dessen, was der „Weltlitteratur", „Weltpoesie" angehört, was aber in seinem Ursprung eben auch volksmäßig und national ist. Das ist der Kern seiner Hinweisung auf das Volkslied, auf die hebräische Poesie, auf Homer und Shakespeare; die Ossianschwärmerei war mehr eine vorübergehende Zugabe. Allerdings war auch Herder von Frankreich her beeinflußt: von Rousseau. Er namentlich hat Rousseausche Ideen dem heranwachsenden Litteraturgeschlechte vermittelt, durch ihn wurde das Rousseausche Schlagwort „Rückkehr zur Natur" das Leitwort der ganzen Litteraturbewegung, die wir mit dem Namen „Sturm und Drang" zu bezeichnen gewohnt sind. Hier wirkte der Rousseausche Sauerteig bei allen Geistern zweiten Ranges einseitig auftreibend, wie das so zu gehen pflegt. Aber Herder selbst stand Rousseau in durchaus freier Weise, durchaus nicht als Nachbeter gegenüber: als er im Herbst 1770 nach Straßburg kam, hatte er sich auf einer, im Grund um Rousseaus willen unternommenen Reise nach Frankreich bereits scharf kritisch mit Rousseau auseinandergesetzt,

ihn sozusagen sachlich ins Deutsche übersetzt. Was an Rousseau übertrieben, eitel, Karikatur, gallisch war, war in Herder abgestreift; nur was triebkräftig war zu einer Befreiung aus Konvention und Schablone, war in Herder lebendig geworden.

So trat er Goethe gegenüber. Er war fünf Jahre älter als Goethe, schon ein Mann mit litterarischem Ruf, der Verfasser der „Fragmente“ und „Kritischen Wälder“, er hatte sich schon mit einem Lessing auseinandergesetzt — Goethe war litterarisch noch nichts. Und Herder war eine Natur von einer herben Rücksichtslosigkeit und oft verletzenden Schärfe, von einem überlegenen Humor und jenem genialen Egoismus, der blutwenig Respekt vor den Liebhabereien eines anderen bezeugt: den jungen Studenten Goethe, der ihm etwas „leicht und spatzenmäßig“ vorkommt, läßt er zwar freundlich und mit Rücksicht auf seine eigenen Krankheitszustände dankbar ankommen, aber er behandelt ihn eben in seiner Art und drückt oft schwer auf sein jugendlich unreifes Selbstbewußtsein. Doch gerade damit weckt er die eigene gesunde Natur in Goethe. Solch überlegenen Persönlichkeiten gegenüber, die etwas Niederdrückendes für andere haben, zeigt sich gerade, ob ein junger Mensch das Zeug zu eigener Größe in sich hat — es zeigt sich gerade daran, ob er anerkennen und sich beugen kann, ohne sich doch zerdrücken und einfach zum Geschöpf des anderen machen zu lassen. Dieses Doppelte in Goethes Stellung zu Herder spricht sich sehr deutlich aus in den Briefen, die Goethe kurz nach Herders Weggang von Straßburg an diesen geschrieben hat. So schreibt er, wahrscheinlich noch von Straßburg aus, auf einen „Niesewurzbrief“ Herders, der ihm doch „drei Jahre alle Tageserfahrungen werth“ ist: „Herder, Herder,

bleiben Sie **mir**, was Sie mir sind. Bin ich bestimmt, Ihr Planet zu sein, so will ichs sein, es gern, es treu sein. Ein freundlicher Mond der Erde. Aber das — fühlen Sie's ganz — daß ich lieber Mercur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter siebnen, der sich mit Ihnen um Eine Sonne drehte, als der erste unter fünfen, die um den Saturn ziehen. Adieu, lieber Mann. Ich lasse Sie nicht los. Ich lasse Sie nicht! Jakob rang mit dem Engel des Herrn. Und sollt ich lahm drüber werden! — Ich lese meinen Brief wieder. Ich muß ihn gleich siegeln; morgen kriegten Sie ihn nicht." Wie viel sagt nur dieser Schluß! Und das Jahr darauf schreibt Goethe von Frankfurt aus: „Vor wenigen Tagen hab' ich Sie recht aus vollem Herzen umfaßt, als säh' ich Sie wieder und hörte Ihre Stimme. — Ich kann nicht läugnen, daß sich in meine Freude ein bißchen Hundereminiscenz mischte, und gewisse Striemen zu jucken anfingen, wie frisch verheilte Wunden bei Veränderung des Wetters; ich merkt's zwar erst eine Zeit lang hintendrein, und streichelte meinen Genius mütterlich mit Trost und Hoffnung." Wer dies und ähnliches in diesem Ton schreiben kann, der hat am andern sich selbst gefunden. In der Unterordnung unter Herder, die doch voll selbstbewußter Leidenschaft ist, wird Goethes Eigenes frei, wächst er zur Selbständigkeit, erweitert er seinen Horizont, seinen litterarischen Horizont insbesondere, und wird als Dichter rasch dem Meister überlegen.

Die dichterische Produktion aber bekommt neuen Anstoß und wahren Inhalt durch Friederike Brion. Ihre Gestalt und alles, was Sesenheim heißt, steht vor unserer Phantasie in dem Lichte, das der sechzigjährige Goethe in „Dichtung

und Wahrheit“ um das Jugenderlebnis gewoben hat. Es ist längst nachgewiesen, daß das, was dort zu lesen steht, kein getreuer Bericht über die wirklichen Vorgänge, die äußeren Vorgänge wenigstens, ist, sondern eine Art autobiographischer Novelle, die mit künstlerischer Absicht gestaltet ist. Kam es doch dem Dichter hier wie überhaupt in seiner Jugendbiographie nur darauf an, den wesentlichen inneren Gehalt seiner Erlebnisse, den geistigen Charakter der Personen, mit denen er gelebt und durch die er erlebt hatte, sich und anderen darzustellen. Und eben die Liebe und Anhänglichkeit, die künstlerische Sorgfalt, mit der Goethe seine Sesenheimer Erlebnisse darstellt, zeigt, wie wichtig für sein Jugendleben ihm selbst das erschien. Und noch etwas spürt man deutlich: er hatte sich etwas vorzuwerfen, eine Schuld zu sühnen, die er sich nie ganz verziehen hat — so beruhigt er auch im Jahr 1779 über seinen Besuch in Sesenheim an Frau von Stein berichtet. Welcher Art seine Schuld war, darüber hat sich vor kurzem ein litterarischer Streitschriftenwechsel entsponnen, der ebenso grob und geistlos von den Verirrungen der „Goetheforschung“ und der modernen Litteraturwissenschaft überhaupt zeugt, wie dies etwa ein Jahrzehnt vorher der Streit über Goethes Intimität mit Frau von Stein gethan hat. Vor fünfunddreißig Jahren schon hat Jakob Burckhardt geschrieben*): „anstatt dem Himmel zu danken, wenn man nicht zu erforschen braucht, wie und mit welchen Kämpfen ein Dichter das Unvergängliche aus seiner Umgebung und seinem armen Leben heraus ins Sichere brachte, hat man gleichwohl auch für Petrarca aus den wenigen ‚Reliquien‘ — eine Lebens-

*) „Die Cultur der Renaissance in Italien“, 4. Abschnitt, 4. Kapitel.

geschichte zusammengestellt, die einer Anklageakte ähnlich sieht. Uebrigens mag sich der Dichter trösten; wenn das Drucken und Verarbeiten von Briefwechseln berühmter Leute in Deutschland und England noch fünfzig Jahre so fort geht, so wird die Armesünderbank, auf welcher er sitzt, allgemach die erlauchteste Gesellschaft enthalten." Auf dieser erlauchten Armesünderbank sitzt allgemach auch Wolfgang Goethe und daneben muß Friederike Brion „im Sünderhemdchen Kirchbuß thun", während verehrungsblinde Advokaten in gerührten Reden die lilienweiße Engelhaftigkeit der Angeschuldigten darzuthun suchen. Ankläger und Advokaten — einer wie der andere! Was ist das für eine Wissenschaftlichkeit, die sich verpflichtet fühlt, Paternitätsakten durchzustöbern, zu verwerten oder zu entkräften — wo sich's um einen Dichter, um Poesie handelt! Was ein Dichter in der gemeinen Wirklichkeit seines „armen Lebens" gelebt und erlebt hat, das hat für eine gesunde Litteraturwissenschaft nur soweit Interesse, als es sich um den Kern der Persönlichkeit handelt, um die inneren Zustände dieser Persönlichkeit, aus denen er sein Unvergängliches „ins Sichere gebracht" hat, indem er sie poetisch gestaltet hat. Das allerdings muß die Wissenschaft im Auge behalten, das kann sie häufig gar nicht umgehen, wenn sie das volle Verständnis einer Dichterpersönlichkeit und ihrer Werke gewinnen will. Aber durch welche zufälligen äußeren Vorgänge, durch welche Wirrungen und Verirrungen des armen Menschen im Dichter die inneren Zustände entstanden sind, welche Reiz und Stoff für poetische Gestaltung geben, das bis ins Einzelnste mit allen Methoden aktenmäßig festzustellen, das kann nur eine Pseudowissenschaft als ihre Aufgabe betrachten, die den

Alexandrinern wahrlich nichts vorzuwerfen hat. Wir sind vor lauter angeblicher Wissenschaft allmählich dahin gekommen, daß man Wesentliches und Unwesentliches gar nicht mehr zu scheiden weiß oder daß man seiner Wissenschaftlichkeit etwas zu vergeben glaubt, wenn man das Unwesentliche liegen läßt, wo es liegt — man läuft ja dann Gefahr, daß die allum gezüchteten Mikrologen einen wegen „bodenloser Ignoranz“ kritisch hinrichten. Und nirgends tobt dieses Unwesen ärger als in der „Goetheforschung“.

Man braucht hier gar nicht zu fragen, was der junge Goethe dazu gesagt hätte; auch der alte Goethe, der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit“ hätte sich seiner gröbsten Jugendgrobheit erinnert, wenn er hätte ahnen können, wie man am Ende des Jahrhunderts mit seinem Leben umgehen werde. Was uns an Sesenheim wirklich interessiert, das ist nicht mehr und nicht weniger, als was Goethe selbst mit sechzig Jahren noch interessant fand. Es ist nicht Wissenschaft sondern unwissenschaftlicher Fürwitz, zu fragen: wie stand's eigentlich genauer zwischen Goethe und Friederike, was seine oder ihre moralische Verschuldung, seine oder ihre Schuld an der Trennung angeht; was ist später aus Friederike moralisch geworden und welche Schuld hatte Goethe dabei? Es genügt der Wissenschaft (von dem Interesse der Nation an ihrem großen Dichter gar nicht zu reden) vollständig, zu wissen: Goethes Liebe zu Friederike war das erste Herzenserlebnis dieser Art, welches tiefer in des Dichters Seele hinuntergriff; er hat sich aber von ihr getrennt unter Umständen, welche ihm auf lange Zeit hinein einen schmerzlichen Stachel des Vorwurfs im Herzen ließen. Das ist das allein Wesentliche und es reicht, sobald

man sich's einigermaßen lebhaft vorstellt, vollständig aus, um zu verstehen, wie dies Erlebnis auf Goethes Dichtung gewirkt hat. Man mag sich dabei etwa noch zu der Annahme berechtigt halten, bei der Trennung von Friederike habe in Goethe auch die irgendwie begründete Empfindung mitgewirkt, daß sein Leben sich nicht jetzt schon in einem Ehebunde beschränken und verengen dürfe, vielleicht auch, daß zwischen ihm und Friederike doch eine gewisse geistige Kluft bestehe. Dann aber ist's genug und übergenug. Alles Einzelne ist Nebensache und geht niemand etwas an als Goethe selbst.

Eher könnte man die Frage aufwerfen, ob denn wirklich eine solche Jugendliebe so viel bedeute, daß die deutsche Litteraturgeschichte Anlaß hätte, Friederike so wichtig zu nehmen, wie sie thut? Allerdings bedeutet die Liebe und ihre Leidenschaft sehr viel für die Poesie und den Poeten, sobald sie nicht bloßes Getändel oder rohe und flache Sinnlichkeit ist sondern den Menschen im Dichter ernsthaft in der Tiefe und im Mittelpunkt faßt. Schon als Gegenstand der Poesie hat „Eros, der Allsieger im Kampf" von jeher sich sein Recht genommen und wird es thun, solange es Menschen und Poeten giebt. Es kann freilich des Minnesingsangs auch zu viel werden und ist dessen zeitweilig schon zuviel geworden, und wo die Poeten thun, als ob ein bißchen Liebe den ganzen Inhalt des Menschenlebens erschöpfe, da erhebt sich mit Recht ungeduldiger Widerspruch. Aber man versuche es einmal, aus dem Besitzstand der Menschheit an unvergänglicher Poesie all das herauszureißen, was von Liebe handelt, und sehe zu, was übrig bleibt. Man frage sich, ob man in Goethes Poesie

nur auch die direkte künstlerische Verarbeitung seines Sesenheimer Erlebnisses in der Lyrik und in „Dichtung und Wahrheit" missen möchte — davon noch gar nicht zu reden, wie viel die Sesenheimer Liebe mittelbar an Stoff für Goethes Jugendpoesie geliefert hat. Mehr aber noch denn als Gegenstand bedeutet die Liebesleidenschaft für den Poeten als Macht im Gemüt, welche den Menschen im Innersten packt, reift, auf sich stellt und — wenn er Dichter ist — das dichterische Vermögen in ihm frei macht wie nicht leicht etwas anderes. Dies vor allem und naturgemäß beim jungen Dichter! Nicht bei jedem in gleicher Weise und in gleicher Stärke, nicht jedem gar wird eine Beatrice, was sie einem Dante war, aber ganz ist diese Weckerin schlummernder Dichterkraft gewiß an keinem geborenen Poeten vorübergegangen. Und bei Goethe bedeutet nun eben seine Liebe zu Friederike etwas ganz anderes als sein unreifes und frühreifes Liebesgetändel in Frankfurt und Leipzig, bei dem einem doch zuweilen Schillers Wort von der „schönen Naivetät der Stubenmädchen zu Leipzig" einfallen könnte. Hier ist vielmehr die erste wirkliche Leidenschaft des jungen Goethe, die den Menschen im Kern gefaßt und den Dichter wahr und echt gemacht hat. Und sie traf glücklich zusammen mit den geistigen Erlebnissen, Erhöhungen und Weitungen durch Herder, es konnten sich aus beidem Stimmungen erzeugen, der ähnlich, die aus Fausts Monolog in Wald und Höhle spricht. Und, was nicht zu übersehen ist, als die Zeit der Liebe selbst vorbei war, da blieb in Goethes ethischem Menschen ein Dorn des Schuldbewußtseins zurück und wirkte als Reiz über den Augenblick hinaus. Das ist auch etwas, was einen jungen Poeten in sich selbst führen kann zur Ver-

tiefung, Selbsterkenntnis, Wahrheit, was ein stillglimmender Feuerherd für poetisches Schaffen bleiben kann.

Zunächst schlug sich, wie natürlich, das Erlebte unmittelbar lyrisch nieder. Die Lieder „An Friederike" (zum Teil und mit einzelnen Veränderungen später in die verschiedenen Ausgaben der „Gedichte" aufgenommen, bei Bernays und sonst da und dort im Zusammenhang abgedruckt) zeigen in der Form hie und da noch Anklänge an die Manier der Leipziger Zeit: Götteranrufungen, mythologische Ausdrücke, eine reflektierte Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung, einige jugendliche Rhetorik ohne Anschauung. Solche Musterlyrik, wie die litteraturgeschichtliche Tradition behauptet, sind sie immerhin nicht, wenigstens nicht zum überwiegenden Teil. Aber es fehlt der galante Leipziger Ton, der doch mehr oder weniger gemacht und anempfunden war; man spürt vielmehr auf Schritt und Tritt die naive Unmittelbarkeit des wirklich Empfundenen heraus, das unabhängig von der Ueberlieferung der Liebeslyrik Erlebte. Dies bringt auch in die Form ganz neue Töne, zeigt sich sogar in einer Aeußerlichkeit, die zwar unserem Geschmack nicht mehr ganz entspricht, aber doch den Stempel des Wahren trägt: in der Nennung des wirklichen Namens der Geliebten, „Friedricke", „Rickgen". Im ganzen ist es jetzt doch die Lyrik, die mit Notwendigkeit aus der Stimmung entspringt, wie sie dem Menschen mitten drin in seinem Leben sitzt; die Lyrik, die unbekümmert um irgendwelche Vorbilder sich ihren eigenen unverfälschten Ausdruck schafft für das, was einem lieb und leid ist.

Man blättere die Lieder im einzelnen durch! Gleich das erste „Erwache Friedericke —" weist einen Rhythmus auf, der

sich aufs engste der Stimmung anschmiegt: morgendliche Ungeduld, die wecken will, was schläft; die schlafende Geliebte selbst anschaulich vor Augen gebracht. Der Schluß verläuft freilich in die alte epigrammatische Art. Offenbar nach einem Abschied gedichtet, ganz aus der Situation, realistisch, mit humoristischem Anflug, ohne die geringste poetasternde Ziererei giebt sich das dritte Lied:

„Nun sitzt der Ritter an dem Ort,
Den ihr ihm nanntet, liebe Kinder.
Sein Pferd ging ziemlich langsam fort,
Und seine Seele nicht geschwinder.

Da sitz' ich nun vergnügt bei Tisch,
Und endige mein Abenteuer
Mit einem Paar gesottner Eier
Und einem Stück gebacknen Fisch.

Die Nacht war wahrlich ziemlich düster,
Mein Falber stolperte wie blind;
Und doch fand ich den Weg so gut, als ihn der Küster
Des Sonntags früh zur Kirche find."

Die nächstfolgenden, auch das „Als ich in Saarbrücken", haben etwas viel Rhetorik; reizend volkstümlich, naiv vergnügt ist dagegen wieder das sechste Lied:

„Ich komme bald, ihr goldnen Kinder,
Vergebens sperret uns der Winter
In unsre warmen Stuben ein.
Wir wollen uns zum Feuer setzen,
Und tausendfältig uns ergötzen,
Und lieben wie die Engelein.
Wir wollen kleine Kränzchen winden,
Wir wollen kleine Sträußchen binden,
Und wie die kleinen Kinder sein."

Das folgende ist das berühmte „Kleine Blumen, kleine Blätter —“ später überschrieben: „Mit einem gemalten Band“. Ganz graziös ist das Spiel mit den Vorstellungen von Rosen und Band, sehr hübsch das Bild, wie die Geliebte vor den Spiegel tritt, leicht und frisch der Rhythmus. Und doch ist etwas Tändelei in dem Lied, wenn auch empfundene. Aehnlich in dem nächsten: „Balde seh ich Rickgen wieder —“, aber echter Ton der Goetheschen Jugendlyrik ist das:

„Lange hab' ich nicht gesungen
Lange liebe Liebe lang —“

und jugendlich flott der Schluß:

„Ja ich gäbe diese Gabe
Nicht für aller Klöster Wein.“

Lebhafte Naturstimmung zeigt wieder das neunte Lied, wenn auch die „liebliche Friedricke“ etwas altväterisch anmutet; und die letzte Strophe, obwohl anfangs besonders stimmungsvoll, zerstört doch die Stimmung wieder durch das leidige, dem Charakter des Liedes widerstrebende Epigrammatisieren am Schluß:

„Bald geh' ich in die Reben
Und herbste Trauben ein,
Umher ist Alles Leben,
Es strudelt neuer Wein.
Doch in der öden Laube,
Ach, denk' ich, wär' Sie hier,
Ich brächt' ihr diese Traube,
Und Sie — was gäb' sie mir?“

Oder will man das reizend neckisch finden oder so etwas? Es ist reflektiert, Leipziger Stil! Und sogar das im ganzen

wunderschöne, in die stimmungsvollste Natursymbolik getauchte, mit vollem Recht sehr berühmte Lied „Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde —" bringt gegen den Schluß hin einige erkältende Wasserstrahlen der Götteranrufung, der Reflexion und Rhetorik. Ueber aller Kritik geht Vers um Vers hin bis:

„Ein rosenfarbes Frühlings-Wetter
Lag auf dem lieblichen Gesicht —"

aber dann — wer das selbst von einem Goethe ertragen kann! — dann geht's weiter:

„Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht.

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.
In deinen Küssen, welche Liebe,
O welche Wonne, welcher Schmerz!"

Der ganze Goethe zwar wieder in dem einen Wort „bedrängt", aber das übrige! Und nun auf einmal wieder in schlichtestem Bilde des Thatsächlichen eine Woge von Stimmung:

„Du giengst, ich stund, und sah zur Erden,
Und sah dir nach mit nassem Blick —"

aber jetzt der banal deklamatorische Schluß:

„Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch' ein Glück!"

Man sage nicht, das sei kleinliche Kritisiererei! Man mache das innere Auge und Ohr auf und bewundere nicht um jeden Preis in den Tag hinein. Man erkenne gerade bei diesem sonst so herrlichen Lied einfach an, was gar kein Vorwurf ist,

daß der junge Dichter sich jetzt eben unter dem Einfluß tiefer Empfindung erst herausringt aus dem konventionellen lyrischen Stil und seinen eigenen zu bilden beginnt!

Ein zierliches zeitgemäßes Zöpfchen tragen die Geselligkeitslieder jener Zeit, „Blinde Kuh“, „Stirbt der Fuchs so gilt der Balg“; eine herrliche Blüte der Herderschen Einwirkungen ist das „Haidenröslein“, bekanntlich nach einem Volkslied gearbeitet. Die Krone dieser ganzen Straßburger Lyrik aber ist das „Mayfest“, später „Mailied“ betitelt:

„Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!“ u. s. w.

Jetzt liegt es uns fast unabtrennbar von Beethovens Melodie im Ohre, aber es hätte diese Melodie nicht einmal nötig, es hat selbst Klang genug. Jedes Wort hat hier sein unbedingtes Recht an seinem Platz, der Wechsel von Anschauungen, Andeutungen, kurzen Gefühlsinterjektionen und wortlosem Verstummen ist so echt lyrisch und empfindungswahr, das ganze klingt und leuchtet und bringt so unmittelbar ins Gemüt, wie es nur bei einem Lied von absolutem Kunstwerte sein kann.

Mit diesen Liedern Goethes beginnt eine neue Lyrik, beginnt, kann man sagen, überhaupt die echte Lyrik wieder zu strömen, die seit Walther von der Vogelweide nur ganz verloren durch den Sand der Litteraturgeschichte gesickert war. Dergleichen Gedichte haben ja wohl seither unsere besten Lyriker ebenso gut oder gar noch besser gemacht, aber —

gemacht, nachdem Goethes Lyrik schon da war. Mit ihm beginnt's, und zwar ganz aus dem persönlichen Leben heraus. Erlebt, nicht erdacht: das ist der Stempel, den seither alle Lyrik aufweisen muß, die gelten soll.

Außer dieser Liederquelle trägt Goethe in jener Zeit schon den „Götz" und den „Faust" mit sich herum, die sich ihm „nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten", wie er selbst erzählt, an denen er sich aber nur „in einsamen Stunden ergetzt, ohne etwas davon aufzuschreiben". Und höchst bezeichnend ist, daß er gerade das, was in den Tiefen seines Dichtergemütes sich leise regt, sorgfältig vor Herder verbirgt: es ist die scheue Selbständigkeit des Genius, der nicht Pläne schmiedet und vorlegt, sondern ganz im geheimen reifen läßt, was ihm selbst kaum bewußt ist.

Drittes Kapitel.

Götz von Berlichingen.

Mit der Rückkehr Goethes von Straßburg nach Frankfurt kommt die Zeit der eigentlichen Kraft und Fülle seines jugendlichen Poetentriebs. Von Straßburg kehrt er wesentlich anders zurück, als er dahin gegangen. Nicht als ob er nun die Poesie als seinen Lebensberuf betrachten würde oder überhaupt nur wüßte, was er in der Welt eigentlich wolle und solle. Er will's auch nicht wissen. Er ist so voll von seinem Ruf „Natur, Natur!“ — wie er ihn „zum Schäkespears-Tag“ des Jahres 1771 erklingen ließ, so übervoll von neuentdecktem Eigenleben in Kopf und Herz, daß das alles nur heraus muß in Bildern und Gestalten, in Worten und Versen, unbekümmert darum, was weiter werden soll. Höchstens weiß er, was er nicht will, was ihm zuwider ist: die ihm gewiesene Frankfurter Juristenlaufbahn — um die sucht er sich zu drücken, wie es irgend geht; die öffentlichen Zustände — gegen sie wie gegen den bürgerlichen Zwang seiner Existenz tobt er sich aus im „Götz“, im „Werther“ und

sonst; litterarische und andere Geschmacksverirrung und Unnatur — gegen sie richtet er die übermütigste Satire.

Und wieder hat er das Glück, einen Mann zu finden, der ihm imponiert — anders als Herder, der jetzt in Bückeburg ist und ihm etwas ferner rückt; und doch so, wie er's braucht, weil er die andern alle übersieht. Es ist Merck in Darmstadt. Dort, nicht in Frankfurt hat Goethe zunächst den Kreis, in dem's ihm wohl ist, der ihn versteht und verstehend kritisiert. Durch Herders Braut Caroline Flachsland ist er in diesen Kreis gekommen.

Merck war kein Herder an positivem Geistesgehalt, aber das Positive hatte Goethe jetzt aus sich selbst holen gelernt. Dagegen hatte Merck, was Herder nicht hatte: das tolerante, wenn auch noch so kritische Gewährenlassen des andern. „Laß das Zeug drucken! Es taugt zwar nichts, aber laß es nur drucken!" ist ein höchst bezeichnendes Wort von ihm. Merck störte dem Freunde seine Kreise nicht, aber er verstand ihn wie wohl kein anderer, er wachte über sein Talent mit vorsichtigem Lob und verständigem Tadel, er imponierte dem noch unfertigen jungen Manne durch schroffe Festigkeit des Charakters, einen trockenen unbestechlichen Realismus der Weltauffassung, einen Sarkasmus, dem Herderschen ähnlich. Er wurde Goethe bald unentbehrlich, der wohlmeinende Mephistopheles dieses gärenden Faust.

Weniger wurde Goethe daheim verstanden. Die Mutter zwar billigte so ziemlich alles, was Wolfgang that, auch die Schwester Cornelie nahm wie früher Anteil. Aber der Vater ließ den beginnenden Litteraten nur eben gewähren und spähte mit sorglichem Auge nach der Entwicklung des Juristen. Diese

aber will nicht recht vom Fleck trotz aller gutgemeinten Beihilfe des Vaters: Wolfgang arbeitet leicht, spielt den Doktor Goethe leidlich, geht oft sogar fürchterlich ins Zeug, ist aber jeden Augenblick bereit, der Rolle zu entlaufen, wozu freilich vorläufig keine Aussicht ist. Er muß vielmehr, vom Frühjahr 1772 an, sich die Juristerei seiner Zeit in all ihrem Jammer aus nächster Nähe betrachten, beim Reichskammergericht in Wetzlar.

Unter solchen Umständen entsteht der „Götz von Berlichingen“. Wir sind imstande, die innere Entstehungsgeschichte des Werkes in den Hauptzügen zu verfolgen. Mit den Entstehungsgeschichten poetischer Werke thut zwar die heutige Litteraturwissenschaft viel zu wichtig, ohne daß in der Regel viel daraus gelernt würde. Aber man kann am rechten Platz doch etwas daraus lernen: eben das nämlich, wie Poesie wird — und daraus indirekt wieder, was eigentlich Poesie ist. Jeder glaubt's freilich zu wissen und doch findet man oft die naivsten Auffassungen davon selbst bei solchen, die in den Entstehungsgeschichten aufs eifrigste umherstöbern. Das kommt davon, daß man bei den Forschungen und Nachweisungen über Zeit, Ort, Personen, Veranlassungen und Verhältnissen, und was sonst Aeußerlichkeiten sind, mit peinlichster Gelehrsamkeit sich aufhält, aber ins Innere der dichterischen Schaffensprozesse nicht zu schauen vermag.

Im Herbst 1771 auf Betrieb der Schwester Cornelie in sechs Wochen hingeschrieben, nachdem schon länger die Absicht bestanden, den Stoff dramatisch zu gestalten — so ungefähr lautet die leitfadenläufige Phrase über die Entstehung des „Götz“. Der damalige Goethe und die dürre verständige

Absicht, einen passenden Stoff dramatisch zu gestalten! Allerdings hatte zunächst der Stoff ihn, wie er selbst sagt, „im Innersten ergriffen" — „die Gestalt eines rohen wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchistischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil." Er hatte die Lebensbeschreibung Gottfrieds von Berlichingen, von ihm selbst verfaßt und 1731 in Nürnberg gedruckt, schon in Straßburg gelesen und trug den Eindruck davon mit sich herum, spürte auch in stillen Stunden, daß der Gegenstand Neigung zeigte, sich poetisch zu gestalten. Aber das war zunächst alles. Von da bis zum eigentlich dichterischen Schaffen kann's noch ein langer Weg sein — beim Dichter nämlich, beim Dilettanten freilich ist's in der Regel nur ein Schritt wie vom Erhabenen zum Lächerlichen. Alles Interesse am Stoff hätte schwerlich den „Götz" hervorgebracht, wenn nicht noch anderes dazu gekommen wäre. Nur die erste keimartige Möglichkeit ist solches Interesse am Stoff bei einem Dichter wie Goethe: soll der Keim aufgehen, so muß noch viel Persönlicheres Regen und Sonnenschein dazu liefern.

Bezeichnend ist freilich schon, warum nur auch der Stoff Goethes tiefsten Anteil erregte. Wie heute jeder Gebildete weiß, war der historische Gottfried von Berlichingen, 1480 auf seinem väterlichen Schlosse Jagsthausen geboren, einer jener unruhigen Reichsritter am Anfang des 16. Jahrhunderts, welche in der allgemeinen Unsicherheit der Zeit auf eigene Faust suchten und verfochten, was sie als ihr gutes Recht betrachteten — mit einer treuherzig rohen Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, in fortwährenden Händeln mit aller Welt, ohne viel Respekt vor dem Reich und seinem ohnmäch-

tigen Recht, naiv sich fühlend mit Ritterthaten, die oft genug verzweifelte Aehnlichkeit mit bloßen Raufhändeln oder gar Wegelagererstückchen hatten. Im Jahr 1525 ließ sich Gottfried von Berlichingen bestimmen, Führer eines Bauernhaufens zu werden, wurde als solcher gefangen, prozessiert und auf sein Schloß Hornberg am Neckar gewiesen. Dort schrieb er in der Langeweile und als eine Art Rechtfertigungsschrift für seine Kinder sein Leben und seine Thaten auf, in einem ungefügen biederen Stil, Abenteuer an Abenteuer. Später durfte er noch gegen den Türken und gegen Frankreich ziehen und ist 1562 auf Hornberg friedlich in Gott verstorben.

Es ist nicht schwer zu sehen und längst gezeigt worden, was den jungen Goethe an diesem Stoffe anziehen konnte. Zunächst gewiß die naive Natürlichkeit, mit welcher der Ritter in seiner Lebensbeschreibung sich selbst giebt — dergleichen zog den damaligen Goethe überall an. Dann des Ritters Unzufriedenheit mit der Zeit, in der er lebte und welche allerlei Analogien bot mit der Zeit des Dichters: auch er und seine Altersgenossen waren unzufrieden genug und jene Analogien lagen nah. Die gutmeinenden begabten Kaiser, Max dort und Joseph II. hier; die Ohnmacht des Reiches, die mit keiner politischen Quacksalberei zu kurieren war; die mannigfach verwickelten Sonderinteressen der weltlichen und geistlichen Fürsten und Stände; die verrottete Rechtspflege; die Fremdländerei ohne nationales Bewußtsein — und nicht am letzten die Unmöglichkeit für geistvolle Köpfe, für selbständige Kraftnaturen, auf dem Boden des öffentlichen Lebens etwas Rechtes zu wirken, außer wenn man sich in selbstherrliche Opposition und gewagten Verzweiflungskampf mit dem

Bestehenden setzen wollte. Dergleichen empfanden die jungen Gemüter in mannigfacher Weise, empfand Goethe persönlich, und dieser Wiederhall persönlicher Lebensstimmung war Goethes Interesse am Stoff — nicht der Gedanke: da ist ein brauchbarer dramatischer Stoff.

So war's bei dem Studenten in Straßburg. Und der Frankfurter Doktor Goethe empfindet nun erst recht an der eigenen Haut, was er schon vorher in den Ritter Götz hineingefühlt hat. Als Advokat muß er sich mit dem römischen Recht herumschlagen, das er gründlich verachtet; leidenschaftlich trachtet er, soweit er sich überhaupt mit der Sache einläßt, nach einfacher, menschlich natürlicher Auffassung der Rechtsverhältnisse, wie sie ihm im älteren germanischen Recht vorzuliegen scheinen, nach dem „Rechte, das mit uns geboren ist", das Goethe bei seinem ersten Prozeß mit erschreckender Rücksichtslosigkeit in die Gerichtsstube zu tragen versuchte. In die heimischen Verhältnisse der alten Reichsstadt und ihre gewiesene Karriere soll er hineinwachsen und hat keinen Trieb dazu; doch nur um so schärfer und kritischer sieht er, wie die öffentlichen Zustände sind. Aber keine Aussicht auf Aenderung, persönliche Beengung vorn und hinten! Er möchte heraus und weiß nicht wie; er muß zuwarten, obwohl er durchreißen möchte. Seine Briefe an Vertraute zeugen davon. So erzeugt und verstärkt sich eine Lebensstimmung bei ihm, der das Götzische Selbsthelfertum erst recht als angemessenes Bild erscheint — er selbst ist ein Götz, der auf Hornberg sitzt, und als solcher greift er zur Feder, da er nichts anderes thun kann. Nach seiner Art schreibt er sich die eigene Lebensstimmung vom Hals. Jetzt erst wird die Dichtung rasch

vollends reif. Ob's ein Drama wird nach den Regeln der Kunst, um die er sich in den „Mitschuldigen" sorgfältig gekümmert hatte, ist ihm jetzt völlig gleichgültig. Er schreibt drauf los, wie's kommt, wie Götz — heraus muß, was in ihm wurmt. Natürlich: daß ein Hauptwerk der deutschen Litteratur aus diesem Verfahren entsprang, war nur möglich auf Grund einer mächtigen angeborenen Anlage; aber diese war eben da.

Und noch etwas anderes ist inzwischen in Goethes Innerem dazu gekommen: auch ein Gegenspieler für Götz sitzt in ihm selbst, im persönlich Erlebten. Noch frisch und lebendig ist der Gewissenswurm, den er von Sesenheim mitgebracht hat. So etwas sitzt einem jungen Poeten, der wahr und ehrlich fühlt, recht tief in der Stimmung und will auch heraus, erzeugt geradezu produktive Stimmungen. Die schöpferische Phantasie aber verwandelt die Stimmung in Gestalt, und so entsteht der Charakter des Weislingen neben Götz. Ein Frauenliebling ohne Halt und Beständigkeit — so mochte sich Goethe selbst zuweilen in selbstquälerischen Stunden vorkommen; sein Schuldbewußtsein gegen Friederike verlegt er in Weislingen und dessen Treulosigkeit gegen Maria. Wie viel er ihm sonst von seinem Eigenen geliehen hat, wieweit Maria Züge von Friederike oder von jemand anders trägt, was in der Gestalt der Adelheid zusammengeflossen ist, ob etwa Georg in Hansens Küraß eine Anspielung auf des Dichters Verhältnis zu Herder sei — das und dergleichen zu erforschen, ist müßig. Daß Lerse zum mindesten den Namen von dem Straßburger Tischgenossen trägt, ist bekannt. Es handelt sich in solchen Dingen nur um Grundstimmungen der

Dichterseele, die Gestalt gewinnen, nicht um Einzelheiten und Aeußerlichkeiten. Ist einmal die schöpferisch machende Stimmung als eigentlich nächstes Objekt des poetischen Aeußerungstriebes da, so besorgt die Phantasie das Weitere frei und selbstherrlich, und die „kritische Methode", nach welcher Hermann Grimm aus Anlaß von Hansens Küraß einen leisen Seufzer ausstößt, können wir füglich entbehren.

Was nun Goethe im Herbst 1771 aus voller Seele und in raschem Zuge hingeschrieben hat, das ist bekanntlich noch nicht der „Götz", der in jedermanns Hand ist. Im wesentlichen ist er's freilich; im einzelnen weicht die (erst nach Goethes Tod bekannt gewordene) „Geschichte Gottfrieds von Berlichingen, dramatisirt" vielfach ab von dem „Schauspiel", das etwa anderthalb Jahre nach der ersten Niederschrift aus dieser hervorging und den Titel trägt: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand." Diese zweite Bearbeitung zeigt, wie rasch damals im Dichter der Künstler reifte; was aber Frische und Leidenschaftlichkeit angeht, ist die erste Niederschrift an manchen Punkten im Vorteil gegen die spätere Bearbeitung.

Salzmann, Merck, Herder bekamen die erste Niederschrift zu sehen. Herder urteilte schroff und Goethe — ordnete sich wieder unter! Er antwortet: „Von ‚Berlichingen' ein Wort. Euer Brief war Trostschreiben; ich setzte ihn weiter schon herunter als Ihr. Die Definitiv, ‚daß Euch Shakespeare ganz verdorben rc.' erkannt' ich gleich in ihrer ganzen Stärke; genug, es muß eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden. Dann soll's wieder vor Euch erscheinen. Es ist alles nur gedacht. Das

ärgert mich genug.“ Darauf folgt eine Bemerkung über Lessings „Emilia Galotti“, mit der's ebenso sei, und dann heißt's: „Wenn mir im Grunde der Seele nicht noch so vieles ahndete, manchmal nur aufschwebte, daß ich hoffen könnte, wenn Schönheit und Größe sich mehr in dein Gefühl webt, wirst du Gutes und Schönes thun, reden und schreiben, ohne daß du's weißt, warum.“ Da kommt auch wieder eine Eigenschaft heraus, die den echten Dichter von dem unterscheidet, der nicht echt ist: die Empfänglichkeit für sachliche Kritik, welche Selbstkritik weckt und von Selbstkritik erzeugt ist. Sie kann so stark sein, daß der Dichter, wie hier geschieht, ungerecht gegen das eigene Werk wird. Und doch verliert er sich nicht, wie der Schluß des Briefes so schön zeigt, und sucht den Weg zu größeren Leistungen in nichts anderem als in dem stillen Wachstum der eigenen Seele.

Umgeschmolzen wurde der „Götz“ eigentlich doch nicht; es ist keine Veränderung mit ihm vorgegangen, die irgend etwas Wesentliches im Stück berührt hätte. Ueberarbeitet wurde er im Frühjahr 1773. Die Erfahrungen von Wetzlar hatten neue Eindrücke dafür gegeben, die alten verstärkt oder lebendig erhalten. Nun aber machte Merck ernst mit seinem „bei Zeit auf die Zäun', so trocknen die Windeln“, das Stück wurde in seiner Druckerei gedruckt und erschien anonym. Der buchhändlerische Erfolg war schlimm von wegen der Nachdrucker, die Wirkung auf die Leserwelt war durchschlagend. Der Doktor Goethe in Frankfurt, der bald als Verfasser bekannt wurde, war jetzt die litterarische Berühmtheit des Tages.

Nun genug von der Entstehungsgeschichte und zum Werke

selbst! Was bedeutet es, ästhetisch-kritisch betrachtet? Die Frage ist so wichtig und in gewissem Sinn wichtiger als die ästhetisch-psychologische Frage seiner Entstehung.

„Shakespeare hat Euch ganz verdorben“ erklärte Herder und Goethe gab es bereitwilligst zu; er versteigt sich sogar zu der Behauptung, es sei „alles nur gedacht“.

Alles nur gedacht! Das glaubt ihm keiner, auch wenn er sich über die Entstehungsgeschichte keine Gedanken gemacht hat, wenn er nur das Stück liest, wie es daliegt, in der ersten oder zweiten Fassung! Empfunden ist's und geschaut. Das haben die Zeitgenossen herausgefühlt, Herder selbst nicht ausgenommen, das fühlt man jetzt noch aus dem Zug des Ganzen wie einzelner Scenen. Davon ist gar nicht weiter zu reden! Daß einzelne Züge und Motive sowohl in der ersten Niederschrift als namentlich in der zweiten Bearbeitung die Hand des bloßen Kunstverstandes erkennen lassen, ist leicht zuzugeben, will aber im Vergleich zum Gesamteindruck wenig besagen.

„Shakespeare hat Euch ganz verdorben“ — das kann, wenn's einen Sinn haben soll, wenn's nicht bloß Ausdruck einer galligen Laune Herders sein soll, doch nicht wohl etwas anderes heißen als: Ihr macht es dem Shakespeare nach und könnt's nicht wie er, habt ihn falsch verstanden. Denn daß der Einfluß Shakespeares an sich einen jungen Dichter verderbe, kann doch gerade Herder nicht haben sagen wollen. Worin aber zeigt sich im „Götz“ die Einwirkung Shakespeares? Im Geiste des Ganzen doch nur soweit, als sich's um frische, gesunde, originale Weltauffassung und lebenswahre Darstellung des innerlich Geschauten handelt. Aber das ist noch nichts

bloß Shakespearisches, wenngleich Shakespeare sein gut Teil dazu beigetragen hat, Goethe von der französischen Konvention zu befreien — und jedenfalls war das kein Verderben. Auch im Stil der Charaktere und ihrer Bildung, in der Führung der inneren Handlung sucht man vergebens etwas spezifisch Shakespearisches. Goethisch ist's! Bleibt nur noch die äußere dramatische Technik: und hier ist allerdings Shakespeares Einfluß unverkennbar, ist Shakespeare auch in gewisser Beziehung mißverstanden und verhängnisvoll geworden. Heute weiß jeder, daß und wiefern die Eigentümlichkeiten der Shakespearischen Bühne mit seinem raschen Scenenwechsel zusammenhängen: der Scenenwechsel ging eben damals lediglich in der Phantasie vor sich. Und in der Phantasie läßt ihn auch der junge Goethe vorgehen, unbekümmert um die veränderten Verhältnisse der Bühne. Er nimmt unter dem Einfluß der gelesenen Dramen Shakespeares prinzipiell, was nur Sache der äußeren Bühnentechnik ist; er wirft die französische Einheitsregel nicht nur weg sondern springt von ihr ins andere Extrem. Und so erscheint das Stück auf den ersten Blick allerdings mehr episch als dramatisch gemacht, ja es ergeben sich sogar leicht nachweisbare tiefere Mängel der dramatischen Komposition und ihrer Proportionen — wenigstens wenn man die Kompositionsweise Shakespeares selbst, Lessings, Schillers als Maßstab anlegt.

Aber dieses Shakespeare-Verderben hat eben auch seine Kehrseite: der „Götz" ist der radikale Bruch mit der französischen Regeltradition, radikal, wie ihn Lessing nicht vollzogen hatte. Solch eine radikale That muß mehr oder weniger notwendig das Kind mit dem Bade ausschütten und kann

nicht sofort eine neue reife Technik an die Stelle des Alten setzen. Bleibt's bei dem bloßen Radikalismus des Brechens mit dem Alten und einem großen Triumphgeschrei darüber, wie wir's ja immer wieder, auch neuestens erlebt haben — dann ist freilich nicht viel gethan. Aber im „Götz“ kommt Positives, Sachliches dazu: in dieser mangelhaften äußeren Technik und proportionslosen Komposition steckt doch so viel genial geschauter poetischer Gehalt, aus ihr schaut eine so unmittelbar zwingende Dichterpersönlichkeit, daß die Formfragen der Technik und Komposition sofort zu Fragen zweiten Ranges heruntersinken und man sich zunächst einfach dem originalen Eindruck des Ganzen hingiebt.

Wie ist's nun mit diesem Ganzen — die technischen Fragen vorläufig beiseite gelassen —? Was ist eigentlich das Stück? Ist's bloße „Geschichte — dramatisiert?“ Oder ist's das Zwitterding zwischen Komödie und Tragödie, das man „Schauspiel“ nennt, für das Carriere den euphemistischen Namen „Versöhnungsdrama“ aufgebracht hat? Oder ist's wirklich eine Tragödie? Diese Fragen werden natürlich hier nicht gestellt im Interesse einer bequemen Rubricierung, sondern sie sollen in den Kern der Sache führen. Schließlich bleiben doch das Tragische und das Komische die beiden Angelpunkte, in denen alles Dramatische hängt; und was man, im Unterschied von Tragödie und Komödie, Schauspiel oder Versöhnungsdrama nennt, läuft doch erfahrungsgemäß, mit wenigen genialen Ausnahmen — auf eine Umbiegung der dramatischen Spitze hinaus, auf einen Notbehelf für die Katastrophe, ein Fragezeichen, eine nur angelehnte, halb offene, halb geschlossene Thüre. Daß der „Götz“ keine Komödie ist, liegt auf der Hand; ist er eine

Tragödie? Ist Götz ein tragischer Charakter, ist sein Geschick tragisch? Beim historischen Götz ist nichts dergleichen, von Goethes Stück geht man doch am Ende mit einem Eindruck davon, der dem des Tragischen zu entsprechen scheint. Oder scheint's nur so?

Der historische Götz ist lediglich ein naiver Mensch des Handelns, der gewisse unangenehme Folgen seines Handelns trägt, aber im ganzen erträglich dabei wegkommt, weder innerlich noch äußerlich leidvoller Lebenszerstörung verfällt. Der Eindruck leidvoller Lebenszerstörung ist aber doch gewiß eines der psychologischen Grundelemente in aller tragischen Wirkung. Auch Goethes Götz hat sein Teil von jener gesunden Naivetät des Thatmenschen — aber das ist nicht alles. Ein Leiden macht sich bei ihm deutlich fühlbar, von Anfang an. Dem allgemeinen Unrecht, das ihn in den Zuständen umgiebt, sucht er zwar mit kräftiger Selbsthelferhand zu steuern, aber es schneidet ihm in die Seele und er empfindet je länger desto schmerzvoller, wie wenig da der Einzelne ausrichtet. Den Jugendfreund Weislingen, der die rechte Hand des Bamberger Bischofs und so Götzens Feind geworden ist, fängt er zwar kurzerhand ab, behandelt dann den Gefangenen mit jovialer Gutherzigkeit: aber in den Auseinandersetzungen zwischen beiden spürt man deutlich das Leiden. „War das nicht all mein Trost, wie mir diese Hand weggeschossen ward vor Landshut, und du mein pflegtest, und mehr als Bruder für mich sorgtest, ich hofte Adelbert wird künftig meine rechte Hand sein. Und nun — —" damit ist der Ton angeschlagen. Als nun gar der vermeintlich wiedergewonnene Freund — und Schwager! — bundbrüchig abermals in die Netze der Bamberger geraten

ist, wie beredt spricht der tiefgehende Schmerz gerade aus Götzens Wortkargheit, dort im Spessart in der Scene mit Selbitz und Georg, von dem ersten „Nein. Nein. Nein" bis zum Schluß: „Es ist genug! Der wäre nun auch verlohren! Treu und Glaube du hast mich wieder betrogen." Und nach dieser Erfahrung, während der Belagerung von Jaxthausen, das immer deutlicher aufsteigende Gefühl des nahen Sturzes: „Ja, es ist weit mit mir kommen." — „Sickingen, du wirst mit mir in die Grube fallen!" Wieder wird der Ehrliche betrogen: sie halten ihm die Kapitulation nicht. Und jetzt die Scene auf dem Rathaus zu Heilbronn: zunächst fällt nur der Mann mit der eisernen Hand ins Auge, der mit Kommissären, Räten und Häschern übel umgeht — aber hinter den derben Worten und Thaten, welch weiches wundes Herz! Schon am Anfang des Aktes, im Wirtshaus: „Ist das die Belohnung der Treue! Der kindlichsten Ergebenheit? — Auf daß dir's wohl gehe, und du lang lebest auf Erden!" „In Ketten meine Augäpfel!" — dann vor dem Rat die bittere Frage nach seinen Leuten, dann nachher im Gespräch mit Sickingen die Erzählung des Traumes, der Schmerzensruf: „Weisling! Weisling!" — das düster hinbrütende: „Ich war schon mehr im Unglück, schon einmal gefangen, und so wie mir's jetzt ist war mir's niemals." Die Erfahrung mit Weislingen, von der die ganze Handlung ausgeht, die kann der Redliche nicht verwinden, das knickt ihm die innere Kraft. Und so kommt er in die verhängnisvolle Lage: zur Führerschaft der Bauern. Er ahnt von vornherein, es wird sein Verderben — „unsre Bahn geht zu Ende," das ist die Stimmung, aus der er zu den Bauern kommt — aber er thut's

doch, und nun kommt die äußere und innere Zerstörung Schritt für Schritt. Während des Brandes von Miltenberg: „Auf diese Art dein Leben zu lassen Götz und so zu enden!“ — bei den Zigeunern! „O Kayser! Kayser! Räuber beschützen deine Kinder!“ — und endlich im Turm zu Heilbronn sein herzzerfressendes Schweigen, sein wehvolles Fragen nach Georg, die schneidenden Klagelaute des Sterbenden, der „sich selbst überlebt, die Edlen überlebt“ hat, der die Zeiten des Betrugs und der Nichtswürdigkeit kommen sieht — bis zu dem Sterbeseufzer: „Freyheit! Freyheit!“

Das alles ist Leiden, herbes Leiden, wenn es auch nur still durch die Seelentiefen des einfachen Mannes zieht, der nicht pathetisch sich aussprechen kann. Gerade der Kontrast zwischen dem äußerlich handfesten Drein- und Draufgehen, der Wortkargheit über sein Inneres, dem Humor sogar — und diesem durchgehenden Leiden macht es um so eindringlicher, wo immer es zu Tage tritt.

Nicht jedes Leiden aber wirkt an sich schon tragisch. Die Frage ist, ob es einer Notwendigkeit entspringt, einer Notwendigkeit des Charakters, einer Notwendigkeit des Geschicks? Die Frage ist, ob der Leidende persönliche Größe genug hat, daß das Mitleiden erschüttere, ob in seiner Lebenszerstörung jene höhere Notwendigkeit waltet, der wir uns versöhnt beugen? Diese Fragen stellt nicht irgendwelche überlieferte Theorie des Tragischen, sie ergeben sich einfach aus einer psychologischen Betrachtung der erfahrungsmäßigen tragischen Wirkungen.

Daß Götzens Leiden einer Notwendigkeit des Charakters entspringt, daran kann jedenfalls kein Zweifel sein: eben weil er von Haus aus der Ehrliche, Gerade, Vertrauende ist, weil

seine Natur nicht hineinpaßt in die Zeiten der Ungerechtigkeit, der Auflösung, des Betrugs — darum ist er immer wieder der Verratene, Betrogene, der sich nichts als Leiden schafft mit all seiner Tüchtigkeit. Auch die Art, wie er sich von den Bauern zu dem verhängnisvollen Schritt treiben läßt, zeigt den echten Götz: er glaubt ehrlich der Sache nützen und Schlimmeres verhüten zu können; daß Thathandlungen wie die von Weinsberg unterbleiben, ist seine Bedingung. So willigt er, um die Drohungen der Bauern sich wenig kümmernd, ein, düster und ohne viel Hoffnung für sich — „unsere Bahn geht zu Ende".

Und die Notwendigkeit von seiten des Geschickes, der waltenden Verhältnisse und Lebensbedingungen? Im ganzen kommt auch sie der Notwendigkeit des Charakters willig entgegen: eine solche Welt, wie die Welt um Götz her ist, muß den Redlichen ausstoßen und verderben! Das ist ja ein Grundpathos des Stückes, schon in dem Motto der ersten Niederschrift angedeutet: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig." Die *innere* Lebenszerstörung des Helden ist auch von dieser Seite her ganz folgerichtig. Weniger sein physisches Sterben. Götz ist zum Tod verurteilt infolge seiner Beteiligung am Bauernaufstand, aber nicht das wird sein Tod; Weislingen vernichtet ja auf die Bitte der Maria das Todesurteil, stirbt, und Seckendorf ist Götzens Freund; Götz wäre gerettet, aber er stirbt an seinen Wunden. Diese hat er wohl im Bauernkrieg erhalten, aber sie müßten nicht mit absoluter poetischer Notwendigkeit seinen Tod herbeiführen; es bleibt hier ein Rest von Zufälligkeit wie beim Tode von Schillers

„Jungfrau". Der Mangel im Tragischen hängt hier freilich mit Mängeln des Dramatischen zusammen — aber er ist da; man wollte denn sagen, eigentlich sterbe der wunde Alte an gebrochenem Herzen!

Dann die Größe und Bedeutung des Leidenden? Wo Schwaches und Kleines leidet, stimmt's doch nur traurig, aber noch nicht tragisch. Was ist dieser Ritter mit seinem verhältnismäßig geringfügigen Geschick? Für die Geschichte nicht viel, in der Dichtung das Person gewordene „Herz des Volkes". Das ist eben die Kunst des Dichters, wie er diesen Ritter für das Gefühl und die unmittelbare Anschauung höher hebt, als der Verstand ihn stellen möchte — Gefühl und Anschauung aber entscheiden in der Poesie. Dieser Götz hat in der That in seiner Schlichtheit Größe, er vertritt das Recht und die Freiheit, wenn auch mit unzureichenden Mitteln, doch kraftvoll und gesund selbst in allem Leiden, mit der Größe der Herzensehrlichkeit — und dazu mit einem kecken Humor, der auch sein Theil beiträgt, ihn dem Mitleid näher zu bringen; dem Mitleid, das nicht bloß traurig und wehmütig stimmt sondern zornige Erschütterung weckt. Zugleich aber wird eine Weltvernunft in seinem Geschick offenbar, vor der wir uns zuletzt beugen, vom Zorne lassend. Dieselbe Weltvernunft, die in Schillers Jugenddramen wiederholt sich aufdrängt, überhaupt im Tragischen so oft wiederkehrt! Daß der einzelne, wenn er nicht übermenschliche Kräfte hat oder geradezu eine durchschlagende historische Sendung vertritt, getragen vom übermächtigen Willen und Geist einer ganzen Nation — daß er sich vergebens auf eigene Faust zum Verbesserer eines verrotteten Weltzustandes aufwirft; daß gewalt-

thätige Selbsthilfe des Einzelnen, sei sie noch so ehrlich und bieder gemeint, doch Gewaltthat bleibt, das Unrecht fortpflanzt, statt es zu tilgen, und auf den Gewaltthätigen selbst leidschaffend und zerstörend zurückwirkt: diese ethische Wahrheit tragischer Art predigt auch der „Götz", nicht aufdringlich tendenziös aber eindringend anschaulich — mit jener unbewußten genialen Sicherheit, welche den Schöpfungen großer Dichter eigen ist.

So wirkt am Ende der „Götz" in der That tragisch, so betrachtet ist das Stück eine Tragödie, kein „Schauspiel". Es giebt allerdings noch einschneidendere, heftiger erschütternde tragische Wirkungen, als der „Götz" hervorbringt, aber im Wesen tragisch ist die Wirkung doch. Auch Charakter und Geschick des Weislingen und der Adelheid, obwohl sie keine eigentlich tragischen Gestalten sind, unterstützen doch die tragische Wirkung des Hauptcharakters.

Weislingen ist zu sehr haltloser Höfling und schwachschöner Frauenliebling, als daß sein Geschick tragisch wirken könnte. Mitleid bekommen wir wohl allmählich mit ihm, aber das Mitleid mit dem Schwachen, das kein tragisches Mitleid ist. Dagegen: wie eben das, womit er sündigt, auch ihm Leiden und Tod wird, und wie dies eben doch in einer Notwendigkeit seiner Natur begründet liegt, das giebt ein ungemein wirksames Gegenspiel zu dem tragischen Geschick des Götz. Und zum Ergreifendsten im Stück gehört sein Sterben in Gegenwart der Maria; man glaubt zu spüren, daß hier eigene geheime Gewissensnot dem Dichter die Hand führe, daß die steigernde Thätigkeit der dichterischen Phantasie wieder einmal die äußerste Konsequenz aus stimmungsmäßig empfun-

denen Möglichkeiten ziehe. An seinen Freund Salzmann in Straßburg schreibt Goethe nach dem Erscheinen des „Götz", er solle ein Exemplar des Stücks nach Sessenheim schicken — „die arme Friederike wird einigermaßen sich getröstet finden, wenn der Untreue vergiftet wird."

Und Adelheid — die ist gewiß nicht „nur gedacht", so wenig ein Modell für sie oder ein Anlaß bestimmter Erlebnisse Goethes für ihre Entstehung nachgewiesen werden kann. Geschaut ist sie mit der Phantasie Goethes, die so scharf sah, wo es galt, alle möglichen Seiten der weiblichen Natur zu schauen und zu gestalten. Wir brauchen nicht das eigene Bekenntnis Goethes, daß er sich während seiner Arbeit förmlich in sie verliebt habe, man spürt den berückenden unheimlichen Reiz, der von ihr ausgeht: das Weib im Vollbesitz ihrer sinnlichen Macht über die Männergemüter, und diese Macht brauchend mit all ihren Mitteln, ohne nur auch einen Augenblick von sittlichen Erwägungen gehemmt zu sein; das Weib der naiven Gewissenlosigkeit, reines Naturwesen mit der Raffiniertheit einer verderbten Kultur, wie sie die italienische Renaissance aufweist, eine Lucrezia Borgia in die germanische Welt verirrt! Im ersten Entwurf des „Götz" tritt dies noch stärker zu Tag als in der späteren Bearbeitung: auch den Sickingen zieht sie dort in ihre Netze, ja zuletzt gar den Rächer des heimlichen Gerichtes, dem sie verfällt — eine keck gewagte und doch nicht allzu grasse Scene, welche die letzte Konsequenz dieses Charakters zieht! Tragisch ist Adelheid nicht, denn sie leidet nicht; aber sie zerstört doch auch sich selbst aus ihrer Natur heraus, in ihrer von einem zum andern fortstürmenden Leidenschaft, und sie trägt ihr Teil bei zu der tragischen Ge-

witterstimmung, die durch das andererseits wieder so frisch heitere Stück weht. Und zwar ein ganz wesentliches Teil, denn sie ist der böse Geist Weislingens, der ihn und durch ihn Götz verdirbt.

Doppelt scharf ins Licht gesetzt wird dieser Charakter durch den Kontrast mit den beiden andern Frauengestalten, Götzens Hausfrau und Schwester, die selbst wieder in einem wirksamen Kontrast zu einander stehen.

Elisabeth ist nicht die unwahr gezierte Ritterdame der Romantik sondern die derbe resolute Ritterfrau, wie sie in Wirklichkeit sein konnte, gesund und tüchtig vom Wirbel bis zur Zehe, deutsche Hausfrau und Genossin ihres Mannes in seinen Anschauungen und seinen Plänen, immer unbedingt auf seiner Seite, unerschütterlich in ihrem Vertrauen zu ihm — „wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau!" Man darf wohl in dieser Gestalt etwas von Goethes Mutter sehen, die „den Teufel verschluckte, ohne ihn lang zu begucken". Einen schärferen wirksameren Gegensatz zu Adelheid könnte man nicht wünschen.

Aber auch Maria ist ihr Gegensatz: still und sanft geht sie durch das Stück, „schön und liebreich", „in ihren Augen Trost, gesellschaftliche Melancholie", wie Franz sagt; sie hat etwas von der barmherzigen Schwester, sie hat keine Leidenschaft, sie dient, duldet, tröstet, pflegt — zu der sinnlich heißen Adelheid ein unsinnlich kühler Gegensatz. Aber gerade bei ihr, die dem flüchtigen Blick etwas blaß und farblos scheinen mag, zeigt sich Goethes große und frühe Kunst, ganz individuelle Charaktere zu bilden. Diese Maria ist durchaus nicht die schablonenhafte Heilige gegenüber der unheiligen Adelheid,

sie hat einige Züge, die sie minder liebenswürdig aber dafür individuell um so lebendiger machen und zugleich auch zu Elisabeth in Kontrast bringen. Einmal hat sie einen etwas nonnenhaften Zug, der ans bewußt Spröde, anspruchsvoll Sittsame geht — man vergleiche die Scene zwischen ihr und Weislingen im ersten Akt, in der sie die Lehren ihrer ehemaligen Aebtissin auskramt, in der ersten Niederschrift noch ausführlicher und deutlicher als in der späteren Fassung. Dann hat sie eine etwas pietistische, zum Richten und Aburteilen geneigte Frömmigkeit, obwohl sie in Bezug auf Weislingen sagt: „wir wollen nicht richten"; und namentlich hat sie etwas schulmeisterig Tantenhaftes, das dann freilich zu jenen mit köstlichem Humor gemachten pädagogischen Scenen mit dem kleinen Karl führt. Gerade da kommt auch der Kontrast zwischen Elisabeths derber Gesundheit und Natürlichkeit und der im Kloster anerzogenen Zimpferlichkeit und weltscheuen Frömmigkeit der Maria besonders deutlich heraus. Es verlohnt sich, diese Scenen in der ersten Niederschrift zu lesen; obwohl sie in der Bearbeitung künstlerisch gemäßigter sind, zeigen sie dafür in der ursprünglichen Gestalt das Charakteristische noch deutlicher. Die Geschichte vom frommen Kind, die Maria dem kleinen Karl beigebracht hat, kritisiert Elisabeth recht derb, und als Maria bemerkt: „Ihr redet etwas hart", erwidert sie: „dafür bin ich mit Kartoffeln und Rüben erzogen, das kann keine zarte Gesellen machen." Auf den Einwand der Schwägerin: „Schwester, Schwester! ihr erzieht keine Kinder dem Himmel" giebt Elisabeth zur Antwort: „wären sie nur für die Welt erzogen, daß sie sich hier rührten, drüben würd's ihnen nicht fehlen." Maria: „Wie aber, wenn dieß

Rühren hier dem ewigen Glück entgegen stünde?" Elisabeth: „So gieb der Natur Opium ein, bete die Sonnenstrahlen weg, daß ein ewig unwirtsamer Winter bleibe. Schwester, Schwester! ein garstiger Mißverstand. Sieh nur dein Kind an" — sie meint natürlich das fromme Kind in der erzählten Geschichte — „wie's Werk so die Belohnung. Es braucht nun zeitlebens nichts zu thun als in heiligem Müßiggang herumzuziehen, Hände aufzulegen; und krönt sein edles Leben mit einem Klosterbau." Und auf die Frage, was denn sie dem Kleinen erzählt hätte, hat Elisabeth die bezeichnende Antwort: von seinem Vater!· — und nun folgt die Geschichte mit dem Schneider von Heilbronn. In einer Scene des zweiten Aktes sodann, die in der Bearbeitung ganz getilgt ist, verteidigt Elisabeth den Entschluß ihres Mannes, den kleinen Karl ins Kloster zu stecken, weil er eben von Natur für die Welt nicht tauge, während Maria lieber einen frommen Ritter nach ihrem Geschmack aus dem Knaben machen würde, der als solcher „eine recht edle, erhabne Rolle" spielen sollte. Die Frauen kommen davon auf Weislingen zu reden, dessen „sanfte Natur" und „edles Herz" Maria preist; Elisabeth sagt: „ja! ja! Dank er's meinem Manne, daß er ihn noch bei Zeiten gerettet hat. Dergleichen Menschen sind gar übel dran: selten haben sie Stärke, der Versuchung zu widerstehen, und niemals Kraft sich vom Uebel zu erlösen." Maria meint: „Dafür beten wir um beides" — und Elisabeth antwortet: „Nur dann reflectirt Gott auf ein Gebet, wenn all unsre Kräfte gespannt sind und wir doch das weder zu tragen noch zu heben vermögen was uns aufgelegt ist. In dem Falle wovon wir sprechen, gähnt meistentheils eine mißmuthige

Faulheit ein halbes Seufzerchen: Lieber Gott, schaff mir den Apfel dort vom Tisch her! Ich mag nicht aufstehn! Schafft er ihn nicht, nun so ist ein Glück, daß wir keinen Hunger haben. Noch einmal gegähnt, und dann eingeschlafen.“ Maria weiß auf solche Kernworte nichts zu erwidern als: „Ich wünschte Ihr gewöhntet euch an, von heiligen Sachen anständiger zu reden.“ Dafür muß sie aber auch in bitterem Leid erfahren, wie weit sie's mit ihrem Weisling samt all ihren „heiligen Sachen“ bringt.

Goethes Kunst, mit wenigen Strichen individuell umrissene Charaktere hinzustellen, bewährt sich auch an den meisten übrigen Nebenfiguren: an Lerse, an Georg, dem prächtigen frischen Reitersjungen, und seinem Gegenspiel, dem frühverdorbenen, in Adelheid bis zum verbrecherischen Wahnsinn verliebten Franz. Auch bei den Hofleuten des Bischofs, dem Bruder Martin, den Bauernführern, selbst bei den Leuten der Exekutionstruppen, den Zigeunern u. s. w. — treten unversehens gewisse scharfmarkierte individuelle Züge heraus, welche auch diese Nebenfiguren für die Anschauung plastisch lebendig machen. Am wenigsten rund sind Sickingen und Selbitz geraten.

Eine andere für die ästhetische Wertung des „Götz“ wichtige Frage ist nun aber, wie die Charaktere dramatisch in Handlung gesetzt sind, wie weit diese Handlung selbst wirklich dramatisch, wie sie komponiert und geführt ist? Mit dem Tragischen ist ja noch nicht ohne weiteres das Dramatische gegeben, und die Charaktere, so vollkommen und lebenswahr sie gebildet sein mögen, werden zu dramatischen Charakteren erst durch ihr Verhältnis zur dramatischen Handlung. Man

mag sich mit den vorhandenen Theorien über's Dramatische auseinandersetzen, wie man will, auf eines wird jede Untersuchung des Dramatischen, die nicht ganz am äußerlich Technischen hängen bleibt, immer wieder hinauskommen: dramatisch wird ein Charakter erst, wenn der Prozeß vor die Anschauung tritt, wie aus dem Innern des Menschen, seinem Wollen und leidenschaftlichen Begehren ein Handeln oder ein Leiden oder beides mit Notwendigkeit entspringt; wie ferner Wollen und Thun zum Geschick wird, indem das Verhalten des Menschen einwirkt auf die gegebenen Lebensverhältnisse, diese wieder zurückwirken auf den Menschen und sein Inneres und so eine Handlung sich webt aus zwei in steter Wechselwirkung befindlichen Faktoren: dem menschlichen Wollen (im weitesten psychologischen Sinne des Wortes) und dem Gang und Lauf der Welt und ihrer Ordnungen. Keiner dieser Faktoren für sich macht das Dramatische: der menschliche Seeleninhalt nicht und das äußere Geschick oder Ereignis nicht; jener für sich ist lyrisch, dieses für sich episch. Nur der Prozeß der Wechselwirkung beider, anschaulich in seinen Bewegungsmomenten als einheitliche Handlung vorgeführt, macht ein Drama; nur durch die innige Verschlingung in diesen Prozeß werden die Charaktere dramatisch, nur als anschauliche Vorführung dieses Prozesses ist die Handlung dramatisch. Wo von diesem Prozeß auch in der Lyrik oder im Epos etwas auftritt, da liegen dramatische Momente, die sich denn auch oft genug zu Dramen auswachsen.

Es ist kein Zweifel, daß dieses Dramatische im „Götz“ vorhanden ist. Hier ist nicht bloß in Akte und Scenen gebrachtes, dialogisiertes episches Ereignis, ebensowenig bloß

lyrische Entfaltung der Charaktere und ihrer inneren Zustände; beides bedingt sich vielmehr gegenseitig. Die Hauptcharaktere, Götz, Weislingen und Adelheid, in diese Verhältnisse und Ereignisse hineingestellt, müssen mit einer gewissen Notwendigkeit und Folgerichtigkeit diese Handlung erzeugen. Der „Götz“ ist nicht bloß „dramatisierte Geschichte“, ist in seinem wesentlichen Gehalt nicht so episch, wie die Kritik schon behauptet hat.

Aber allerdings ist der dramatische Pulsschlag hier wie fast in allen Dramen Goethes schwächer, als man wünschen möchte, wenigstens wenn man Shakespeares und Schillers oder auch Lessings dramatische Darstellungsweise als Maßstab anlegt. Gerade der Prozeß, wie die Handlung aus den Seelen heraus wird, ist nicht so bis auf den Nerv bloßgelegt, der Gang dieses Prozesses ist nicht so straff gespannt wie bei jenen Dramatikern oder auch etwa bei Heinrich von Kleist oder Grillparzer, bei Hebbel oder Otto Ludwig. Bei ihnen allen liegt der Schwerpunkt ihrer formellen künstlerischen Begabung im Dramatischen, bei Goethe doch mehr im Lyrischen und Epischen.

Und damit — und mit der schon besprochenen shakespearisierenden Technik — hängen die Mißverhältnisse der dramatischen Komposition des „Götz“ zusammen. Die Exposition im ersten Akt vollzieht sich zwar ganz trefflich und der Konflikt spinnt sich sofort in energischer Weise an: Weislingen wird bundbrüchig werden, das ist klar. Dies steigert sich auch im zweiten Akt in wirksamer Weise: der Bruch ist da. Aber im dritten und vierten Akt, wo der Konflikt auf der Höhe ist (Weislingen hat die Reichsexekution gegen Götz bewirkt — Belagerung und Kapitulation von Jaxthausen —

Götz gefangen in Heilbronn vor den Räten, von Sickingen befreit, mit Urfehde auf sein Schloß gewiesen): da zieht sich die Handlung in mehr epischem Gang der Ereignisse in die Länge, die Peripetie will nicht kommen, welche der Katastrophe zutreiben soll. Die Peripetie kommt erst im fünften Akt mit der eigentlich verhängnisvollen That Götzens, daß er Bauernführer wird. Dies ist das verhängnisvollste: sein leidenschaftliches Rechtsbegehren, sein lahmgelegter Thatendrang bringen ihn trotz aller Ahnung des Unheils in die Lage, da er fremdes Unrecht mit verantworten muß und in das Gericht mithineingezogen wird, das die Gewalt über die Gewalt abhält. Das treibt zur Katastrophe; aber, wie schon gesagt, ist auch der Zusammenhang der Katastrophe mit dieser Peripetie nur locker: Götz wird begnadigt, stirbt aber an seinen Wunden. Oder will man etwa die Peripetie nicht in Götzens Verbindung mit den Bauern sehen? Will man dies schon als den Anfang der Katastrophe betrachten und die Peripetie in der, dem thätigen Charakter des Helden unerträglichen Verurteilung zum Stillsitzen in Jaxthausen, also im vierten Akt finden? Möglich wäre das. Aber daß man hierüber im Zweifel sein kann, zeigt schon zur Genüge, was dem dritten und vierten Akt an dramatischer Spannkraft fehlt.

Was aber auch hieran mangeln mag, für den ästhetischen Gesamteindruck wird es wieder ersetzt durch die allgemein poetische Lebensfülle, welche auch in den dramatisch lahmeren Scenenreihen liegt. Wie prächtig lebendig sind nur die Schlußscenen des dritten Aktes, die der Kapitulation von Jaxthausen vorangehen. Oder im vierten Akt die Scene auf dem Rathaus in Heilbronn!

Noch unter einem andern Gesichtspunkt giebt der „Götz“ Anlaß zu ästhetischem Nachdenken. Das Stück stellt sich dem Stoff nach als ein historisches dar — was ist überhaupt ein historisches Drama und wie steht eben der „Götz“ zu diesem vielfach umstrittenen Begriff? Es mag lehrreich sein, die Sache auch einmal — nicht etwa an Schiller, sondern an Goethes urwüchsigem Erstling zu prüfen.

Man hat eine Zeit lang das sogenannte historische Drama nicht nur als die höchste dramatische Gattung gepriesen sondern auch als das einzige, das einer höher entwickelten Zeit eigentlich würdig sei; man glaubte, die Geschichte allein biete die großen Stoffe, welche zu großen Dramen führen. Man hat andererseits die historischen Perioden abgrenzen wollen, aus denen allein die Stoffe genommen werden können, wenn sie für den modernen Dichter brauchbar sein sollen. Dem gegenüber hat Friedrich Hebbel („Mein Wort über das Drama“) mit vollem Recht protestiert*), dagegen protestiert, daß der Dichter die Aufgabe habe, „der Auferstehungsengel der Geschichte zu sein,“ hat betont, daß der wahre historische Charakter des Dramas nie im Stoffe liege, daß die Geschichte dem Dichter höchstens „Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen“ sein könne. Hebbel spottet (im Vorwort zu seiner „Maria Magdalene“)

*) Uebrigens nicht er allein sondern noch mancher andere, der unbefangen sah. Es sei nur G. Rümelin („Shakespearestudien eines Realisten“) genannt. — Daß auch ein Fr. Vischer, wenigstens in seinen früheren Zeiten, in einer Ueberschätzung des sogen. historischen Dramas als solchen befangen war, erklärt sich leicht aus seinen damaligen Hegelschen Voraussetzungen.

mit Recht über das dramatische „Inspiritussetzen der Hohenstaufenbandwürmer", das wie alle ähnlichen dramatischen Mißgriffe der Meinung entspringt, ein groß erscheinender oder interessanter historischer Stoff bedinge als solcher auch ein großes und wirksames Drama. Hebbel hat Recht, sowie man sich auf den Standpunkt stellt, der in der Psychologie des dichterischen Schaffens gegeben ist. Es ist von vornherein ein ganz eitles und vergebliches Unterfangen, dem Dichter über die Stoffwahl irgend etwas vorschreiben zu wollen. Er wählt eigentlich nicht seinen Stoff, sondern der Stoff wählt ihn; jeder Stoff ist dem Dichter gemäß, an dem er sich selbst aussprechen kann, denn was der Dichter im letzten Grunde giebt, das ist und bleibt immer: er selbst. Ob sein Werk bedeutend und groß wird, das hängt zunächst gar nicht vom Stoff ab sondern davon, ob der Dichter selbst Größe und Bedeutung hat; und hat er das, so werden ihn ganz von selbst die Stoffe anziehen, die seiner inneren Größe entsprechen. Wie weit aber das Werk auf die Zeitgenossen wirken kann, wird lediglich davon abhängen, ob das, was der Dichter persönlich zu geben hat, den Zeitgenossen faßbar ist, ob der Dichter mit dem Geiste seiner Zeit in innigem Rapport steht. Und ebenso wird die Wirkung auf die Nachwelt davon abhängen, ob und wie weit der Dichter nicht nur in seiner Zeit lebt sondern zugleich über ihr steht oder über sie hinauswächst. Der Rohstoff aber, aus dem er seine poetischen Gebilde formt, mag dann modern oder historisch, mythisch oder sozial oder was immer sein. Ist es aber einmal ein historischer Stoff, der der Persönlichkeit des Dichters, seiner Lebensstimmung und seinem Lebensgehalt entgegenkommt,

so liegt der Wert des „historischen" Dramas, das so entsteht, gar nicht darin, daß eben Geschichte dramatisch verarbeitet ist, sondern er liegt in dem, was der Dichter in dieses Stück Geschichte hineingeschaut hat und aus ihm herausschauen läßt als einen von ihm selbst erlebten Menschheitsgehalt, den andere mit und nachleben können. Deswegen ist auch die sogenannte historische Treue für das Drama ein höchst nebensächliches Ding; und was Zeit und Nationalität des historischen Stoffes angeht, so wird die Wirkung immer daran hängen, wie viel der Zeit und der Nation, auf welche das Werk gerade wirken soll, wahlverwandt ist.

Das sind einfache Erfahrungsthatsachen, und Goethes „Götz" bestätigt sie ohne weiteres. Was wir über die Entstehungsgeschichte des Werkes sagen können, zeigt deutlich, daß nicht der historische Stoff an sich es war, was Goethe anzog, sondern die Fähigkeit des Stoffes, dem Persönlichen des Dichters zum Ausdruck zu verhelfen — dem Persönlichen und dem, was in der ganzen geistigen Luft der Zeit lag. Daher auch die ungemeine Wirkung, nicht aus dem historischen Charakter des Stoffes: die Lebensstimmung des jugendlichen Dichters, die er seinem Werk geliehen hat, fand ihren Widerhall in der Zeit — das war's! Und das sichert ihm auch über die Zeit hinaus seine Wirkung.

Und was die historische Treue betrifft — so viel wird man freilich vom Dichter, wenn er einmal einen historischen Stoff zum Träger seines Persönlichen macht, erwarten, daß er nicht bloß kindischen Mummenschanz treibe, seine Gestalten nicht bloß ganz äußerlich mit Kostümen aus vergangener Zeit behänge; daß vielmehr etwas von dem Geist und Hauch der

Zeit, die ihn angezogen hat, sich in seinem Werk ausspreche. Die größere oder geringere Strenge, mit der diese Forderung gestellt wird, hängt natürlich immer vom Durchschnitt der historischen Bildung einer Zeit ab. Goethes „Götz“ entspricht dieser Erwartung: man spürt die Luft aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, man sieht hinein in die Zustände, wie sie waren, die Gestalten stehen da wie dort gewachsen, wo sie stehen. Es giebt vielleicht keinen besseren Ausdruck dafür als den schwäbischen Weingärtnerausdruck: der Wein hat ein „Bodeng'sährtle“, den Erdgeschmack seines heimischen Bodens. Aber auf dieses Wesentliche beschränkt sich im „Götz“ die historische Treue. Davon ist keine Rede, daß nun Ereignisse oder Personen getreulich der geschichtlichen Wirklichkeit gemäß behandelt wären; ebensowenig sind sie behängt mit jenen tausend historisch-antiquarischen Einzelheiten, welche als Ergebnisse peinlicher Detailstudien in neueren „historischen“ Dramen und Romanen oft so lächerlich aufdringlich und gelehrt professorenhaft sich breit machen; auch die Sprache fällt nicht in affektiertes Archaisieren: sie hat den frischen Metallglanz der Goethischen Jugendsprache, nur ganz leicht von einer feinen Patina altertümlicher Wendungen da und dort bedeckt. Und fragt man: woher hat Goethe diese Echtheit des Wesentlichen, diesen gut historischen Stil? — so ist die Antwort: er scheint zwar zwischen der ersten Konzeption des Werkes und seiner Ausführung einige Studien über das 16. Jahrhundert gemacht zu haben, aber jene Echtheit hat er nicht aus mühseligen Einzelforschungen und einer Masse gelehrter Notizen sondern aus der Klarheit und Kraft seines poetischen Anschauungsvermögens. Mit diesem hat er vor

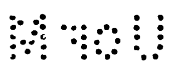
allem in die Selbstbiographie seines Helden hineingeschaut und daraus unreflektiert das herausgeschaut, was als historischer Ton und Stil sich in dem Werke kundgiebt. Und damit hat er unmittelbar in Eins geschaut, was in den Gärungselementen seiner Zeit und seiner Persönlichkeit dem Geiste des 16. Jahrhunderts Verwandtes lag — und das haben die begeisterten Zeitgenossen herausgefühlt, um das Historische an sich haben sie sich nicht viel gekümmert. In diesem Sinn, als Ausdruck des Lebensgehaltes der Goethischen Jugendzeit ist der „Götz" für uns ein historisches Drama — zugleich aber ist er erfüllt von dem Menschlichen, das zu allen Zeiten seine Geltung behält, und das wahrt ihm noch nach einem Jahrhundert und länger seine Jugendlichkeit.

Es ist ganz bezeichnend für all das, wie Goethe mit den Hauptmomenten umgeht, welche die geistige, politische und kulturelle Bewegung des 16. Jahrhunderts ausmachen. Dies ist einmal die Auseinandersetzung zwischen den aus dem Mittelalter überkommenen politischen und ständischen Faktoren: Kaiser und Reich, weltliche und geistliche Fürstenmacht, Rittertum und Städte; sodann die für unsere Betrachtung in der Regel im Vordergrund stehende kirchliche Reformation; ferner die allgemeinen Rechtszustände und endlich im besondern die soziale Bauernbewegung.

Das erste: der Kampf des Rittertums um seine Selbständigkeit gegenüber der Fürsten- und Städtemacht, wobei das Rittertum sich unmittelbar an das Kaisertum zu lehnen sucht, das gleichfalls im Kampf mit der Fürstenmacht ist — das ist der äußerlich politische Grundkonflikt auch der dramatischen Handlung des „Götz" und in ihm spiegelt sich einer-

seits der Konflikt des sterbenden Kaisertums am Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Aufstreben der Einzelstaaten — und andererseits, im Rittertum, der Selbständigkeits- und Freiheitsdrang des Einzelnen in der Zeit vor der französischen Revolution, der Zeit Rousseau'scher Ideen.

Dagegen tritt das zweite Moment, das uns im 16. Jahrhundert so bedeutsam scheint, ganz in den Hintergrund: die kirchliche Reformationsbewegung. Ganz natürlich: hiefür fand Goethe in seiner Zeit kein entsprechendes Moment von gleicher Bedeutung. Die religiös-philosophische Aufklärung des 18. Jahrhunderts hat nicht in der Weise alle Schichten der Nation durchwühlt wie die Reformation des 16. Jahrhunderts. Und Goethe selbst, obwohl in der Luft der Aufklärung erwachsen, hat wenig persönliches Pathos für sie, die weniger Gemütssache als Verstandsangelegenheit ist. Im Gegenteil, all die vielen Plattheiten der Aufklärung sind ihm gründlich zuwider; gerade weil er unmittelbar religiös fühlt, bringt er für die kirchlichen Streitigkeiten, für die theologischen Angelegenheiten wenig Wärme auf. Das Schlichtmenschliche im Religiösen ist ihm das wichtigste — und nur von dieser Seite her streift er im „Götz" die Reformationsbewegung. Hätte er mit gelehrter historischer Treue, als der „Auferstehungsengel der Geschichte" seinen Stoff behandeln wollen, so hätte der kirchliche Konflikt seinen breiten Raum einnehmen müssen. An Stelle dessen, was haben wir? Die einzige Scene im ersten Akt zwischen Götz und Bruder Martin! Martin und Augustin aus Erfurt in Sachsen — wer denkt da nicht an Luther! Ebenso bei des Bruders Klagen über seinen Mönchsstand. Aber eben da sitzt das Charakteristische:



rein nur von der menschlich-natürlichen Seite wird das alles angefaßt — die Unnatur der Mönchsgelübde! Von den großen historischen Machtkonflikten zwischen Kirchen- und Priestergewalt und dem sich befreienden religiösen Gemüt ist keine Rede. Nicht historische Vollständigkeit und sogenannte objektivgetreue Darstellung des Historischen erstrebt der Dichter, sondern das Historische verwendet er nur soweit, als es Träger und Ausdrucksmittel dessen sein kann, was er und seine Zeit menschlich erleben.

Aehnlich ist's mit dem vierten, der sozialen Bauernbewegung. So wichtig der Bauernkrieg für die dramatische Handlung ist, so verhängnisvoll für Götzens tragisches Geschick: die historische Berechtigung des Bauernaufstandes in seinem Für und Wider dramatisch zu erörtern, fällt dem Dichter nicht ein. Hätte er genau historische Objektivität angestrebt, d. h. wissenschaftlich statt poetisch gearbeitet, so hätte er das thun müssen. Aber diese sozialen Fragen lagen ihm damals noch persönlich ferner und ebenso grollte das soziale Revolutionselement für das Zeitbewußtsein damals erst ganz von ferne. Darum kommt auch dieses Moment nur in seinen allgemein menschlichen Beziehungen, nach seiner Bedeutung für die dramatische Handlung zur Geltung — und unterm Gesichtspunkt des ästhetischen Kontrastes, des Kontrastes der wilden Gewalt mit dem Rechtsbegehren, der um so wirksamer ist, als doch wieder etwas Gemeinsames hindurchgeht: auch der rechtliche Götz übt ja Gewalt. So bekommen wir nur in der ersten Scene einige grimmige Aeußerungen von Metzler und Sievers gegen Pfaffen und Herrn und dann die Bauernscenen des fünften Aktes: voll von Zeit- und Lokaltönen, voll

realistisch poetischer Züge, historisches Kolorit genug, auch in dem Gegensatz zwischen Metzler und Link einerseits, Kohl und Wild andererseits — aber kein verständiges Hinarbeiten auf erschöpfende Darstellung des historischen Stoffes, alles nur kecke Intuition, voll von menschlicher Leidenschaft.

Dagegen kommt das dritte jener Momente wieder zur breiten Geltung: die Rechtszustände, der Gegensatz zwischen natürlichem germanischem und importiertem römischem Recht. Wiederum ganz natürlich: teils weil eben in Rechtskonflikten, im Kampf zwischen ungebrochener Natur, jugendlich rascher Selbsthilfe und einer übermächtigen aber verrotteten Konvention der Untergrund des ganzen tragischen Konfliktes liegt — teils weil gerade das nun so recht der Lebensstimmung des jungen Dichters entsprach. Das zieht sich durchs ganze Stück hindurch und wird in verschiedenen Scenen aufs nachdrücklichste markiert. Eine dieser Scenen, Götz und Selbitz auf der Bauernhochzeit, hat Goethe erst in der zweiten Fassung des Stückes eingefügt, nachdem er auch noch seine Wetzlarer Erfahrungen über den Rechtsschlendrian gemacht hatte; die Scene des heimlichen Gerichts ist nicht nur um des Gerichts über Adelheid willen da, sondern sie soll wieder germanisches Recht dem ohnmächtigen römischen gegenüberstellen; in der Scene zwischen Kaiser Max und Weislingen und den Nürnberger Kaufleuten, im dritten Akt, werden einige Lichter aufgesetzt, die ganz grell und fein zugleich die öffentliche Rechtslage bezeichnen; am deutlichsten aber und mit bitterer Satire wird das alles hervorgehoben in der prächtigen Scene am bischöflichen Hofe, im ersten Akt.

So bestätigt der „Götz“ nach allen Seiten hin, daß auch

der historische Stoff wie jeder Stoff dem Dichter nur das Material ist, an dem er zur Aussprache bringt, was er persönlich und im Zusammenhang mit seiner Zeit erlebt hat. Es ist nötig, das und dergleichen immer wieder nachdrücklich hervorzuheben und aufzuzeigen gegenüber den gangbaren falschen Auffassungen von poetischem Schaffen und poetischer Objektivität. Objektiv soll sein, was mit aller überhaupt möglichen Treue und Genauigkeit den gegebenen Stoff wiedergiebt und darstellt — das ist aber wissenschaftliche Objektivität, nicht künstlerische, poetische. Die wahre Objektivität des Dichters ist energische Subjektivität und die Fähigkeit, für sie den angemessensten Ausdruck zu finden in Bild und Wort. Das hat dem „Götz“ sein historisches Gepräge gegeben, das ihn so objektiv dastehen läßt.

Daß dieser Charakter des Stückes bis in die Sprache geht, wurde schon hervorgehoben. Sie altertümelt nicht, sie hütet sich nicht ängstlich vor jedem Anachronismus. Aber sie ist der ganz getreue Ausdruck des Geistes, der aus dem Werke weht: in ihrer volkstümlichen Naivetät und kecken jugendlichen Frische, in ihrer unfrisierten Natürlichkeit bei allem künstlerischen Maß ganz einzig in ihrer Art — und vollkommen ebenbürtig in ihrer Art der späteren, als klassisch gepriesenen Sprache der „Iphigenie“ oder des „Tasso“. Es ist Prosasprache; Goethe fängt in dieser Beziehung an, wie Lessing angefangen hatte und später Schiller anfing; erst allmählich sind alle drei wieder zum Vers im Drama gekommen. Diese Erscheinung ist teils aus dem Streben nach natürlichem und charakteristischem Ausdruck zu erklären, teils aber gewiß auch aus der Opposition gegen den französischen Alexandriner, den

Goethe in Leipzig, da er als Dichter noch nicht sich selbst gefunden hatte, in der „Laune des Verliebten“ und in den „Mitschuldigen“ noch ruhig angewendet hatte. Man greift immer wieder zur Prosa, wenn man abgeleierten Versbräuchen gegenübersteht. Aber nur die, welche keine Verse machen können, preisen dann die Prosa als das einzig Heilbringende; der Dichter strebt immer wieder nach der rhythmischen Form. Andererseits ist dann seine Prosa, wenn und so lang er sie verwendet, etwas ganz anderes als die Prosa dessen, der sich zum Vers verhält wie der Fuchs zu den Trauben. Im „Götz“ deckt sich (im Unterschied vom „Egmont“) die Prosa so unmittelbar mit dem inneren Ton und Stil, daß man gar nicht an die Möglichkeit des Verses denkt. Die Form ist eben in jedem gegebenen Fall die einzig richtige, welche mit Notwendigkeit aus dem Gehalt und dem Zustand des Dichters herauswächst. Diese Notwendigkeit unterscheidet in diesem Punkt den Dichter vom Stümper nicht nur sondern auch vom bloß kunstverständigen Macher.

Der „Götz“ ist ein Werk, an dem man herumkritisieren darf nach Bedürfnis und Behagen — es schadet ihm nichts. Das ist unter anderem auch ein Kennzeichen des wahrhaft Klassischen, daß es der Kritik ruhig Stand hält. Und hat man noch so viel unzweifelhafte Mängel kritisch nachgewiesen, man muß es dennoch lieben und respektieren, ja man schätzt es dann erst recht. Darum ist aber auch kritiklose „Verehrungsmichelei“ nirgends übler angebracht als gerade dem Großen gegenüber.

Viertes Kapitel.

Possen und Satiren.

Zwischen der ersten Niederschrift des „Götz" und dem „Werther" liegen Jahre. Nicht was die langsame innere Arbeit des dichterischen Erlebens, des allmählichen halb unbewußten Wachsens und Reifens poetischer Keime angeht — das zieht sich durch diese ganze Zeit hindurch; wohl aber was das eigentlich dichterische Ausgestalten betrifft. „Götz" wurde Ende 1771 geschrieben, „Werther" im Frühjahr 1774 begonnen, im Herbst des Jahres veröffentlicht. In die Zeit vor „Werther", wahrscheinlich hauptsächlich in das Jahr 1773 auf 74 fällt eine Reihe übermütiger kleiner dramatischer Arbeiten, die der Mehrzahl der Gebildeten in der Regel höchstens dem Namen nach bekannt sind, in viel gebrauchten Ausgaben von Goethes Werken oft gar nicht stehen.

Aber diese Possen und Satiren sind einerseits an sich höchst lustig in ihrer jugendlich derben Ungeniertheit; andererseits zeigen sie den jungen Goethe aus der Zeit, da der „Werther" in ihm reifte, von einer Seite, die nicht übersehen werden darf, wenn man nicht ein ganz falsches Bild von

ihm bekommen soll. Man pflegt von der Sentimentalitätskrankheit zu reden, an der Goethe mit seinen Zeitgenossen gelitten habe und von der er sich im „Werther“ befreit habe. Das ist ja obenhin richtig, Goethe litt in der That auch daran; aber das ist nur eine Seite. Und wenn man nur diese Seite sieht, so führt es leicht dahin, daß man sich das Bild Goethes aus jener Zeit vorstellt als das Bild eines weichlich schmachtenden, unglücklich liebenden Jünglings, bei dem's am Sterben heruntergegangen sei. Dagegen zeigen nun jene kecken Possen eine geistige Gesundheit der erfreulichsten Art, einen fröhlichen selbstbewußten Uebermut, der gegen alles anrennt, was — gerade Empfindelei heißt oder aber auch Plattheit, Unnatur oder auch mißverstandene rohe Natur.

Der Goethe, der diese Dinger geschrieben hat, fühlt sich schon ziemlich stark. Er hat schon 'was Rechtes geleistet, den „Götz“ — von seiner Lyrik gar nicht zu reden. Und das ist etwas anderes, als wenn ein Litteraturjüngling, der noch gar nichts leistet und kann, sich einen Sockel für künftige Größe bauen will, indem er die Großen herunterreißt. Goethe geht auch nicht von irgendwelcher, vollends gar von einer geistlos dem Ausland nachgeplauderten Theorie aus, wie das bei anspruchsvollen litterarischen Bilderstürmereien kleiner Geister wohl vorkommt; von seiner gesunden Natur geht er aus: er hat die dunkle Empfindung, daß in dieser Natur etwas Rechtes und Echtes stecke, und er ist ein kecker junger Mann von dreiundzwanzig bis fünfundzwanzig Jahren, der aber schon etwas erlebt und in sich selbst redlich und mühselig verarbeitet hat — die schönste Verfassung, um mit einer goldenen Respektlosigkeit allem satirisch zu Leib zu gehen, was als Unnatur

und falsche Empfindung oder auch als Roheit und Plattheit sich darstellt — um selbst große Tagesgottheiten nicht zu schonen, wenn sie, wie dazumal Wieland, durch ein schwächliches unwahres Machwerk und eitlen Selbstruhm sich blamiert, oder wie man damals sagte, „prostituiert" haben.

Und so packt er zuerst die seichte rationalistische Theologie in dem „Prolog zu den neuesten Offenbarungen des Dr. Bahrdt"; dann nimmt er sich in „Götter, Helden und Wieland" den großen Wieland vor und seine bezopfte Griechenoper „Alceste". Dann bringt er ein ganzes Bündel satirischer Possen, das „neueröffnete moralisch-politische Puppenspiel": nach einem saftigen „Prolog", in dem alle überflüssige Wichtigthuerei mit der Weltgeschichte parodiert wird, tröstet er in „Künstlers Erdenwallen" die Künstlerseele, die sich unglücklich fühlt, weil die Kunst nach Brot geht; satirisiert darauf im „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" abermals die platte religiöse Aufklärerei, aber ebenso die pietistisch-religiöse Empfindsamkeit und Ueberschwenglichkeit — und nimmt im „Pater Brey" das Industrierittertum der Sentimentalität aufs Korn, wie es in einem Leuchsenring und anderen vor seinen Augen herumlief. Als Seitenstück zum „Pater Brey" kommt dann „Satyros oder der vergötterte Waldteufel", eine Satire auf die Uebertreibungen Rousseaus und seiner kraftgenialischen Nachbeter. Endlich noch ein derbes Fragment „Hanswursts Hochzeit", ein etwas unmanierlicher Seitenhieb auf die allgemeine Heuchelei in sittlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen.

Das alles sind leicht hingeworfene Erzeugnisse einer doch nicht bloß augenblicklichen Laune, locker dialogisiert, ohne

eigentliche dramatische Handlung, „belebte Sinngedichte“ wie Goethe selbst in „Dichtung und Wahrheit“ sagt, mit „redlichem Bestreben“ nach Wahrheit und Gesundheit, keck hingeschrieben ohne Anspruch auf Kunstwert, mit burschikoser Derbheit und oft entzückender Grobheit — wie man eben so etwas schreibt ohne Rücksicht auf Nachwelt und Nachruhm, lediglich zur eigenen Herzenserleichterung. Aber es steckt in diesen Dingern so viel allgemeingültige Wahrheit, so vieles, was auch auf andere Zeiten seine Anwendung leidet, so viel gesunde und unbewußte Jugendweisheit, daß diese leichte Ware sich auch neben der oft allzubewußten und anspruchsvollen gewichtigen Altersweisheit Goethes wohl sehen lassen darf. Es verlohnt sich, diesen Sachen etwas näher nachzugehen.

Der „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt“ hat es mit einem in der Kirchengeschichte berüchtigten Theologen und Philanthropen der Aufklärungszeit zu thun, einem Mann nicht ohne Geist aber von einem staunenswerten Talent, sich durch zügellosen Lebenswandel und böses Maul überall unmöglich zu machen; dabei ist er als Theologe ein Typus von Seichtigkeit und leichtfertiger Plattheit in der Behandlung dessen, was gläubigen Gemütern heilig ist, einer von denen, die — wie Goethe in einer seiner Recensionen in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ sagt — „die auf einmal die Welt von dem Ueberrest des Sauerteigs säubern und unserm Zeitalter die mathematische Linie zwischen nöthigem und unnöthigem Glauben vorzeichnen wollen.“ Höchst seicht ist namentlich seine Evangelienkritik. Eines seiner Bücher heißt: „Die neuesten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzäh-

lungen verdeutscht durch ꝛc." Es rief eine Masse von Gegenschriften hervor und war der Anlaß auch zu Goethes Satire. Die platte Art, mit der solch rationalistische Theologen die alten ehrlichen Evangelisten zustutzen und für den damals modernen Geschmack zurechtköcheln wollten, ist hier in wenigen dichterisch anschaulichen Strichen trefflich persifliert und in dem berühmt gewordenen Wort:

„Da kam mir ein Einfall von ohngefähr,
So redt' ich wenn ich Christus wär —"

besser auf den Begriff gebracht als in allen umständlichen theologischen Widerlegungen.

Keinem geringeren als Wieland geht Goethe zu Leib in „Götter, Helden und Wieland. Eine Farce." Wieland hatte im Mai 1773 in Weimar ein Singspiel „Alceste" mit Musik von Anton Schweitzer aufführen lassen. Das schwache Ding hatte Erfolg gehabt und Wieland selbst hatte diesen Erfolg in seinem „teutschen Merkur" (in Briefen) mit vollen Backen ausposaunt und sich dabei dem Euripides und seiner „Alkestis" gegenüber stark aufgespielt. Die Sage von Alceste und Admet hängt mit dem Heraklesmythus zusammen. Das Motiv der Sage kommt in anderer Form auch in deutscher Sage vor: die Gattin weiht sich der Unterwelt, um den Gatten im Leben zu halten. Herakles zwingt in der griechischen Sage die Gattin dem Hades ab und führt sie dem Gatten zurück. Dies war von Wieland in seiner ganzen ungriechischen Art behandelt worden; mit viel Tugendlichkeit und abstrakter Menschheitswürde wird bei ihm der naiv griechische Geist modernisiert und französisiert — alles wetteifert zu sterben, während in der Sage Admet in naivem Lebensbegehren das Opfer an-

nimmt, das seine Gattin bringt. Diese Modernisierung des Griechischen und das eitle Geplauder Wielands, sein Selbstgefühl dem Euripides gegenüber empörte Goethes gesunden Sinn, der sich überhaupt nie von Wieland hatte stark imponieren lassen. In einem Nachmittag schrieb er bei einer Flasche Burgunder die übermütige Posse hin.

Mercurius, als Hermes Psychopompos, kommt an den Cozytus mit zwei Litteratenschatten, ruft dem Charon, daß er sie überführe, und erfährt von diesem, daß man in der Unterwelt übel auf ihn zu sprechen sei, weil er sich mit einem gewissen Wieland eingelassen habe. Mercurius weiß und versteht zuerst nichts davon, endlich geht ihm unter Beihilfe eines der Litteratoren ein Licht auf: Wielands „teutscher Merkur" ist gemeint. Die Sache wird ihm deutlicher gemacht durch Euripides, Alceste und Admet selber. Euripides wirft ihm vor: „Dich mit Kerls zu gesellen, die keine Ader griechisch Blut im Leibe haben und an uns zu necken und zu neidschen, als wenn uns noch was übrig wäre ausser dem bisgen Ruhm und dem Respect, den die Kinder droben für unsern Bart haben." Nachdem Mercurius die Sache begriffen hat, citiert er in Traumesweise den Schächer Wieland. Sein Schatten kommt in der Nachtmütze und Euripides; Admet und Alceste nehmen ihn wechselsweise ins Gebet, um ihm klar zu machen, was für ein schwächliches Ding er zusammengeschrieben habe und welche Unverschämtheit es sei, darüber auch noch Briefe zu veröffentlichen, die „den guten Euripides als einen verunglückten Mitstreiter hinstellen, dem er auf alle Weise den Rang abgelaufen habe". Am Ende kommt noch Herkules dazu, Wieland ist sehr erstaunt über ihn und seine unheimliche

Größe: „Ich hab nichts mit euch zu schaffen Coloß. — Ich vermuthete einen stattlichen Mann mittlerer Grösse. — Wahrhaftig ihr seyd ungeheuer. Ich hab euch mir niemals so imaginirt". Herkules wird nun riesenmäßig grob: „was kann ich davor, daß er so eine engbrüstige Imagination hat?" Er liest ihm ein höchst derbes, auch Zoten nicht scheuendes Kolleg über seinen ärmlichen Begriff von Tugend und Laster, seine „abstrakte Würde", mit der er seine Figuren ausstaffiere, führt ihm zu Gemüt, daß griechische Natur und Halbgöttlichkeit doch etwas anders aussehe: „kannst nicht verdauen, daß ein Halbgott sich betrinkt und ein Flegel ist, seiner Gottheit unbeschadet?" — und noch derber so weiter! Endlich lärmt Herkules so stark, daß Pluto, der schlafen möchte, sich inwendig über den verfluchten Lärm beklagt und Herkules zur Ruhe weist. Herkules: „So gehabt euch wohl, Herr Hofrath." Wieland erwachend: „Sie reden was sie wollen: mögen sie doch reden, was kümmert's mich?"

Das „schändliche Ding", das „Schand- und Frevelstück", wie es Goethe selbst in Briefen nannte, erregte, als es 1774 erschien, starkes Aufsehen. Wieland selbst machte leidlich gute Miene zum bösen Spiel, hielt gelegentlich der unartigen Litteraturjugend einen väterlichen Sermon, konnte aber dem „Wolf", dem „garstigen Thier" auf die Dauer nicht böse sein, zumal als er ihm später in Weimar persönlich gegenüberstand.

„Neueröfnetes moralisch-politisches Puppenspiel" ist der Gesamttitel für eine Reihe von dramatischen Scenen, die, ohne äußerlich erkennbare Zusammengehörigkeit aneinandergereiht, doch innerlich zusammengehalten sind durch

die Satire auf allerlei aufgeblasene Wichtigthuerei der Zeit, auf schwindelhafte Empfindelei, auf religiöse Nüchternheit wie auf pietistische Schwärmerei. Der „Prolog“ parodiert im Marktschreierton alles überflüssige Wichtigthun mit den Ergebnissen der Welt- und Kulturgeschichte und zeichnet ihre Entwicklung mit einigen derbnatürlichen Strichen.

„Ach schau sie guck sie komm herbey!
Der Pabst und Kaiser und Clerisei!
Haben lange Mäntel und lange Schwänz.
Paradieren mit Eicheln und Lorbeerkränz
Trottiren und stäuben zu hellen Schaaren
Machen ein Geschwäzzer als wie die Staren
Dringt einer sich dem andern vor
Deutet einer dem andern ein Eselsohr.
Da steht das liebe Publikum
Und sieht erstaunend auf und um
Was all der tollen Reuterey
Vor Anfang Will und Ende sey.
Oho sa sa zum Teufel zu!
O weh laß ab laß mich in Ruh.“

Dann wird ausgeführt, wie die Menschheit sich's behaglich auf Erden einzurichten sucht:

„Ach sieh wie schöne pflanzt sich ein
Das Völklein dort im Schattenhayn.
Ist wohl zurecht und wohl zu Muth
Zäunt jeder sich sein kleines Guth,
Beschneidt die Nägel in Ruh und Fried
Und singt sein Klimpimpimper Lied.“

Dann kommt dem also wohlzufriedenen Erdenbürger „ein Flegel auf den Leib“, vergreift sich an seinen Aepfeln und seinem Weib — nun Krieg und Zwietracht, die Bürger rottieren sich zusammen — dann fährt ein „Titanensohn“ drein — am

Ende ergrimmt Jupiter und schmeißt auch diesen Kerl „Hurlurli Burli ins Thal daher —"

„Und freut sich seines Siegs so lang
Bis Juno ihm macht wieder bang.
So ist die Eitelkeit der Welt
Ist keines Reich so fest gestellt
Ist keine Erdenmacht so groß
Fühlt alles doch sein Endelos
Drum treibts ein ieder wie er kann
Ein kleiner Mann ist auch ein Mann.
Der Hoh stolzirt der Kleine lacht
So hat's ein ieder wohl gemacht."

In der That eine lustige Darstellung der Ironie der Weltgeschichte in ihren höchst einfachen natürlichen Grundzügen! Darauf „Des Künstlers Erdewallen". Ein „Drama" wird's genannt und hat wenigstens zwei Akte von je dreißig bis vierzig Versen! Der Maler muß um des lieben Brotes willen, Frau und Kinder zu ernähren, ein dickes kokettes Protzenweib malen, während er lieber eine Venus Urania schüfe. Das Protzenweib mit ihrem entsprechenden Herrn Gemahl erscheint persönlich, das Paar kritisiert nach der Art solcher Kunstfreunde, drunterhinein bittet die Frau des Malers ums Marktgeld, aber er hat nichts. Am Ende tröstet den Künstler die Muse:

„Mein Sohn fängst iezt an zu verzagen!
Trägt ia ein ieder Mensch sein Joch.
Ist sie garstig bezahlt sie doch,
Und laß den Kerl tadeln und schwäzzen.
Hast Zeit genug dich zu ergözzen
An dir selbst und an iedem Bild
Das liebevoll aus deinem Pinsel quillt.

Wenn man muß eine Zeit lang hacken und graben,
Wird man die Ruh erst willkommen haben.
Der Himmel kann einen auch verwöhnen
Daß man sich tuht nach der Erde sehnen.
Dir schmeckt das Essen Lieb und Schlaff
Und bist nicht reich so bist du brav."

Es folgt das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein Schönbartsspiel". Allerlei Typen eines Jahrmarkts schwirren hier durcheinander, und wie auch sonst in diesen Satiren stecken allerlei persönliche Beziehungen drin, die schwer mehr zu deuten sind und noch manchen Stoff für überflüssige Doktorarbeiten liefern könnten. Die Satire geht hauptsächlich auf das religiöse Leben der Zeit mit seiner Mischung von aufgeklärter Plattheit und empfindelnder Schwärmerei. Im Mittelpunkt steht eine dramatische Aufführung, die beliebte „Historia von Esther"; der Marktschreier führt sie vor, indem er drunterhinein seine andern Waren anpreist. Der Haman in der Esthergeschichte wird zum Vertreter der Aufklärungswut gemacht, Kaiser Ahasverus macht spöttische Glossen zu seinen Reden. So sagt Haman:

„Du weißt wie viel es uns Mühe gemacht
Bis wir es haben so weit gebracht
An Herrn Christum nicht zu glauben mehr
Wie's thut das große Pöbelheer;
Wir haben endlich erfunden klug
Die Bibel sey ein schlechtes Buch,
Und sey im Grund nicht mehr daran
Als an den Kindern Haimon.
Darob wir den nun jubiliren
Und herzliches Mitleiden spüren
Mit dem armen Schelmenhaufen,
Die noch zu unserm Herrgott laufen.

Aber wir wollen sie bald belehren
Und zum Unglauben sie bekehren
Und lassen sie sich 'wa nicht weisen
So sollen sie alle Teufel zerreissen."

Und nachher:

„Aber die leidigen Irrlehren
Der Empfindsamen aus Judäa
Sind mir zum theuren Aerger da.
Was hilfts daß wir Religion
Gestoßen vom Tyrannenthron
Wenn die Kerls ihre neuen Götzen
Oben auf die Trümmer setzen.
Religion, Empfindsamkeit
's ein Dreck, ist lang wie breit,
Müssen das all exterminiren
Nur die Vernunft, die soll uns führen.
Ihr himlich klares Angesicht —"

Hier unterbricht Ahasverus trocken:

„Hat auch dafür keine Waden nicht.
Wollens ein andermal besehen.
Beliebt mir jetzt zu Bett zu gehen."

Im Gegensatz zu Haman ist Mardochai der herrenhutisch-pietistische Religionsschwärmer und Bekehrer, der seinen neuen mystischen Glauben durch die Königin Esther dem Ahasverus beibringen möchte. Er sagt:

„Kann unmöglich gleichgültig sein
Zu sehn die Heiden wie die Schwein
Und unser Lämmelein Häuflein zart
Durcheinander lauffen nach ihrer Art.
Möcht' all sie gern modifiziren
Die Schwein zu Lämmern rectifiziren
Und ein ganzes draus combiniren.

Daß die Gemeine zu Corinthus
Und Rom, Coloß und Ephesus
Und Herrenhut und Herrenhag
Davor bestünde mit Schand und Schmach.
Da ist es nun an dir o Frau!
Dich zu machen an die Königssau
Und seiner Borsten harten Straus
Zu kehren in Lämmleins Wolle kraus.
Ich geh aber im Land auf und nieder
Caper' immer neue Schwestern und Brüder
Und gläubige sie alle zusammen
Mit Hämmleins Lämmleins Liebesflammen."

Ob hier schon an Leuchsenring gedacht ist, der dann im „Pater Brey" deutlicher wiederkehrt, oder an jemand anders, ist gleichgültig: die allgemeinen Beziehungen auf die Richtung sind verständlich genug. Dazwischen und drum herum laufen dann allerlei Jahrmarktsfiguren, die an sich schon und ohne jede Beziehung drollig sind: der Wagenschmeermann mit seinem Esel; der Tiroler mit seinem

„Kauft allerhand kauft allerhand
Kauft lang und kurze Waar —"

— Bänkelsänger, Zigeuner, Nürnberger, Milchmädchen, Honoratioren darunter, welche gelegentlich eine moralische Ohrfeige abkriegen; der Hanswurst fehlt nicht mit seinem marionettenhaften „Schnupftuch 'rauf" — und der Schattenspielmann orgelt immer wieder dazwischen: „Orgelum, orgeley, dudeldumdey."

Endlich gehört in diesen Zusammenhang „Ein Fastnachtsspiel auch wohl zu tragieren nach Ostern vom Pater Brey dem falschen Propheten. Zu Lehr, Nutz und Kurzweil gemeiner Christenheit insonders Frauen und

Jungfrauen zum goldnen Spiegel". Hier sind persönliche Beziehungen ziemlich sicher. Mit Pater Brey ist jener Leuchsenring gemeint, den Goethe bei Sophie la Roche in Ehrenbreitstein traf, einer jener Hochstapler der Empfindsamkeit, deren etliche damals in der Welt herumzogen, sich überall eindrängten, ihren geistreich sein sollenden sentimentalen Briefwechsel vorlasen und gelegentlich allerlei Unfug in Familien anrichteten. Leuchsenring hatte sich auch bei Herders Braut Karoline Flachsland eingenistet und das Herdersche Paar mit Merck, der für solchen Schwindel nicht zu haben war, eine zeitlang verfeindet; er wurde glücklich noch entlarvt und abgetrieben, ehe weiteres Unheil daraus erwuchs. Merck ist in dem Fastnachtsspiel unter dem Gewürzkrämer dargestellt, dem der falsche Prophet all seine Büchsen durcheinanderkramt; auch an dessen Frau will er sich machen, der Würzkrämer aber „bittet sich die Ehr auf ein andermal aus" und schafft den Gesellen aus dem Haus. Besser gelingt's dem Pfaffen im Hause der Nachbarin Sibilla: ihre Tochter Leonore (die Flachsland) ist mit einem in Italien weilenden Hauptmann Balandrino (Herder) verlobt; Pater Brey macht sich an das Jungfräulein und gewinnt sie für eine jener geistlich sein sollenden Seelenfreundschaften oder -brautschaften, auf welche empfindsame Weiblein gern in einer gewissen Harmlosigkeit eingehen, bei denen es aber dem sentimentalen Heiligen selbst nicht immer bloß engelmäßig zu Sinn ist. Zu rechter Zeit kehrt der Hauptmann Balandrino zurück und überzeugt sich unter einer Verkleidung von der harmlosen Unschuld und von der Treue seiner Braut; Pater Brey wird unter dem Vorwand, es gebe in der Nähe ein ganz unflätiges Sündenvolk

zu bekehren, von dem Nachbar Würzkrämer hinausgeführt, wo die Säue weiden, und als er wütend zurückkommt, haben die andern sich wieder gefunden und versöhnt und der Pater muß mit Schanden abziehen. Der Hauptmann hat seiner Braut gesagt:

„O Leonor' bist treu genug
Wärst du gewesen auch so klug.
— Die Kerls sind vom Teufel besessen
Schnopern herum an allen Essen
Lecken den Weiblein die Ellenbogen,
Stellen sich gar zu wohlgezogen
Nisten sich ein mit Schmeicheln und Lügen
Wie Filzläus, sind nicht heraus zu kriegen
Aber ich hab ihn prostituirt
Der Nachbar hat ihn hinausgeführt
Wo die Schwein' auf die Weide gehn
Da mag er bekehren und lehren schön.“

Als ein Seitenstück zum „Pater Brey“ wird von Goethe selbst bezeichnet: „Satyros oder der vergötterte Waldteufel.“ Ueber den Gegenstand dieser Satire ist viel geschrieben und gesandelt worden. Man hat den Satyros auf jenen Christoph Kaufmann aus Winterthur beziehen wollen, der sich als einen „Gottesspürhund auf reine Menschen“ bezeichnete und mit einer heiligthuenden Roheit eine Gemeinde von wahren Menschen nebst etlichem Geld sammeln wollte. Man hat an den philanthropischen Pädagogen Basedow gedacht, dessen unsaubere Genialität Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ so anschaulich schildert; an Heinse, an Klinger und andere. Sonstige Figuren des Stücks sollten sich auf Fritz Jacobi und seinen Kreis beziehen. Auch an Pariser Persönlichkeiten hat man gedacht, Satyros sollte d'Alembert, der

naturvertraute Einsiedler sollte Rousseau sein. Der hypothesenreiche Wilhelm Scherer wollte Herder, den Führer von „Sturm und Drang“ in Satyros sehen — nicht wie er gewesen sei, sondern wie er in Goethes Auffassung sich zeitweilig gespiegelt habe. Am Ende behält wohl Hettner Recht, der die Satire auf die „rohe Kraftgenialität“ der Zeit überhaupt bezieht, auf die „Uebertreibungen Rousseaus und seiner Schule“. Das schließt ja natürlich nicht aus, daß bei einzelnen Zügen dem Dichter auch einzelne bestimmte Persönlichkeiten vorgeschwebt haben mögen. Aber das Schwarze, nach dem Goethe zielt, ist doch ohne Zweifel die genial sein sollende Verwechslung der rohen Natur mit der Natur, die man immer wieder einer verlogenen Kultur wird gegenüberstellen müssen.

Ein Einsiedler hat sich aus der Kulturlüge der Städte in die Natur hinausgeflüchtet und lebt innig vertraut mit ihrem kleinsten und geheimsten Weben und Wirken. Zu ihm kommt der Satyr, der ungeschlachte Waldteufel, die ganz rohe brutale Natur; er hat ein Bein gebrochen und gebärdet sich höchst widerhaarig, als der mitleidige Einsiedler ihm das Bein schindelt. In des Gastfreunds Abwesenheit läuft er wieder fort und nimmt dabei diebischerweise einen Schurz für seine Blöße und das Kruzifix des Einsiedlers mit, dieses nur, um es schnöd in den Gießbach zu schmeißen. Seine rohe Genialität spricht er in den klassischen Worten aus:

„Mir geht in der Welt nichts über mich:
Denn Gott ist Gott, und ich bin ich.“

Er trifft zwei Mägdlein, Psyche und Arsinoe, die Töchter des Priesters Hermes. Psyche ist schnell bereit, ihn als die wahre Natur anzuschwärmen, Arsinoe ist kritischer. „Welch

göttlich hohes Angesicht!" sagt Psyche, und Arsinoe erwidert: „Siehst denn seine langen Ohren nicht?" Vater Hermes kommt zur rechten Zeit, ehe Satyros allzu liebenswürdig wird, aber auch er verfällt sofort in tiefste Verehrung des Waldteufels. Alles Volk strömt zu und Satyros giebt sich als den wahren Gott zu erkennen, der zur wahren Natur führe. Kleider seien Gewohnheitspossen nur, bis auf die Haut soll der Naturmensch sich alles fremden Schmuckes entledigen:

„Und nun ledig des Drucks
Gehäufter Kleinigkeiten, frey
Wie Wolken, fühlt was Leben sey!"

— „Der Baum wird zum Zelte
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraß!"

Alles Volk frißt nun rohe Kastanien und verehrt den Waldteufel göttlich. Hermes meint freilich:

„Sackerment! ich habe schon
Von der neuen Religion
Eine verfluchte Indigestion!"

Nun kommt der Einsiedler gelaufen, er will seine gestohlenen Sachen wieder haben und dem bethörten Volk ein Licht aufstecken. Aber der fanatisierte Haufe und sein Priester sind unbelehrbar, der Einsiedler wird ergriffen und soll dem neuen Gotte als Opfer bluten. Zur rechten Zeit ersinnt Eudora, die im allgemeinen Wahn gesund gebliebene Gattin des Hermes, eine List, „Ihro borstige Majestät" zu entlarven. Sie hat schon Gelegenheit gehabt, das Tier in dem Gotte zu erkennen, und weiß es einzurichten, daß im Tempel selbst die

Bestie herrlich zum Vorschein kommt. Er aber geht stolz von dannen:

„Ich zieh meine Hand von euch ab,
Lasse zu edlern Sterblichen mich herab.

Hermes.

Geh! Wir begehren deiner nit.

Satyros ab.

Einsiedler.

Es geht doch wohl eine Jungfrau mit.“

Es könnte auch modernster naturalistischer Genialität und denen, die sich von ihr verblüffen lassen, nicht schaden, im stillen Kämmerlein zuweilen den „Satyros“ zu lesen. Im übrigen zeigt das merkwürdige Stück (das wie alle diese Satiren in dem Verse Hans Sachsens geschrieben ist, doch stellenweise mit freien Rhythmen untermischt) in Form und Ausdruck schon auffallende Anklänge an den Stil des „Faust“. Die Naturpredigten des Satyros, so sehr sie übertrieben sind und übertrieben sein sollen, klingen doch in Einzelheiten oft überraschend an Fauststellen an, in denen das Leben der Natur poetisch tiefsinnigen Ausdruck findet. Und wenn man das Lied, mit dem Satyros die Mädchen kirrt, aus dem Zusammenhang nimmt, so klingt es wie eine tiefempfundene Dichterklage:

„Dein Leben, Herz, für wen erglüht's?
Dein Adlerauge was ersieht's?
Dir huldigt ringsum die Natur,
's ist alles dein;
Und bist allein,
Bist elend nur!

Hast Melodie vom Himmel geführt
Und Fels und Wald und Fluß gerührt;
Und wonnlicher war dein Lied der Flur
Als Sonnenschein;
Und bist allein,
Bist elend nur!"

Der Selbstvergötterungsschrei der rohen Natur und die Sehnsuchtslaute der nach Geist ringenden Natur ertönen im „Satyros" in einer ganz eigentümlichen Mischung. Es klingt wie ein unbewußtes Vorspiel zum „Faust".

Noch gehört in die Reihen dieser Satiren das Fragment „Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt. Ein mikrokosmisches Drama." Es ist furchtbar derb, das Derbste von all diesen Sachen. Hanswurst und sein Pflegevater Kilian Brustfleck vertreten einerseits wieder die ganz ungeschminkte Natur, andererseits die gesellschaftliche Heuchelei, die nur nicht von der Sache reden aber im stillen alles thun will. Einen schlagenderen Ausdruck für eine gewisse Sorte von Wohlanständigkeit als den, welchen Hanswurst gegen den Schluß gebraucht, könnte man nicht finden, so unanständig er unserer heutigen feinen Gesellschaft erscheinen mag. Zuletzt sagt Hanswurst:

„Euer fahles Wesen, schwankende Positur,
Euer Tripplen und Krabeln und Schneider-Natur,
Euer ewig lauschend Ohr,
Euer Wunsch hinten und vorn zu glänzen,
Lernt freilich wie ein armes Rohr
Von jedem Winde Reverenzen.
Aber seht an meine Figur,
Wie harmonirt sie mit meiner Natur,
Meine Kleider mit meinen Sitten:
Ich bin aus dem Ganzen zugeschnitten."

Aus dem Ganzen zugeschnitten! Ehe das ein wirkendes Ideal nicht nur des Naturverlangens sondern auch des Kulturlebens wird, sollte man nicht allzu groß thun mit allen Kulturerrungenschaften. Der, der hinter dem Hanswurst hier steckt, war aus dem Ganzen zugeschnitten.

Was diesen oft toll übermütigen, keine Derbheit scheuenden Jugendsatiren Goethes ihren mehr als nur biographischen Wert giebt, das ist nicht künstlerische Vollendung — sie sind meist sehr leicht hingeschrieben; das ist auch nicht der gesunde Humor allein, der darin waltet, obwohl dieser immer wieder jeden ergötzen muß, der noch eine Empfindung für den Herzensspaß hat, mit derber Faust dem Verlogenen in Gesellschaft und Sitte, Weltauffassung und Litteratur unter die Nase zu fahren. Es ist vielmehr auch sachlich so viel Gesundes und Wahres in diesen Ausbrüchen jugendlicher Saftfülle, so viel Typisches, das auch auf andere Kultur- und Litteraturperioden seine Anwendung leidet, daß ein unverbildeter Sinn seine helle Freude daran haben muß. Freilich ist vieles darin nicht für prüde Seelen, auch nicht alles für junge Mädchen (das Wort im Ernst gemeint, nicht in dem frivolen Sinn, in dem es lotterige Tagesfeuilletons gebrauchen!) — und dem Philister mag vor der jugendlichen Respektlosigkeit grausen, mit welcher hier allerlei angepackt wird, was mancher vielleicht sänftlicher behandelt wissen möchte. Auch der alte Goethe hätte vielleicht über manches milde das Olympierhaupt geschüttelt; und den schwächlichen Kraft- und Naturmeiern, welche sich so gern auf den jungen Goethe für ihre litterarischen Knabenflegeleien berufen, darf man das alte quod licet Jovi, non licet bovi zurufen, ohne sich einer abgedroschenen Phrase schuldig zu

machen. Aber dem jungen Goethe steht das alles sehr wohl an, und im Geiste dieser Satiren werden gesund kräftige Naturen, ob sie nun diesseits oder jenseits des Schwaben=alters stehen, jederzeit alles verlachen, was in verlogenem Kulturschwindel sich spreizt und mit Selbstgefälligkeit sich wichtig macht.

Fünftes Kapitel.

Werther.

Um sich die Bedeutung des „Werther“ klar zu machen, darf man nur einmal ehrlich fragen: wer liest heute noch einen Roman aus jener Zeit, einen deutschen oder einen fremden, wenn nicht litterarhistorisches Interesse ihn dazu treibt? Und wer einen liest, legt er ihn mit einem andern Gefühl aus der Hand, als daß das wohl einmal recht schön gewesen sein möge aber doch im Grund nicht mehr nach unserm Geschmack sei? Wer liest in anderer Weise heute noch die Romane von Richardson, dessen „Pamela“, „Clarissa“ und „Grandison“ zu Goethes Jugendzeit in aller Mund und Herz waren? Ist's selbst mit Fieldings „Tom Jones“ oder mit Sternes „Tristram Shandy“ viel anders? Kaum mit Goldsmiths „Vicar of Wakefield“ beschäftigt man sich noch zur Zeit, da man Englisch lernt, oder aus Interesse für Goethe und das Pfarrhaus von Sesenheim. Wer liest noch Rousseaus „Neue Heloise“, wer seinen „Emile“ anders als zum Zweck pädagogischer Studien? Und von den deutschen Romanen: wer genießt noch Millers „Siegwart“ oder einen Roman von

Klinger oder Heinse, ja — Hand aufs Herz! — wer erbaut sich noch an Wielands Romanen? Aber Goethes „Werther" — wer hat ihn nicht gelesen, wer liest ihn nicht von Zeit zu Zeit wieder? Und mit welcher Wirkung? Er wirkt nicht mehr so auf uns wie auf die Zeitgenossen, das heißt: nicht mehr pathologisch; wir zerfließen nicht mehr in Thränen, beweinen und bewundern Werther nicht mehr, wünschen nicht mehr ihm oder seiner Lotte zu gleichen, wir müssen nicht mehr wie der Hannöversche Leibarzt Zimmermann uns nach Lesung des ersten Teiles vierzehn Tage lang von der gehabten Gemütsaufregung erholen, um an den zweiten Teil gehen zu können; wir tragen nicht mehr Wertherkostüm, blauen Frack und gelbe Weste mit Stiefeln — der Roman schadet keinem Menschen mehr an der geistigen Gesundheit, er müßte denn einem ganz unreifen und zugleich frühreifen Knaben oder Mädchen in die Hand geraten. Pathologisch wie dazumal wirkt der „Werther" nicht mehr aber künstlerisch immer noch, ja noch mehr als damals, weil wir für pathologische Wirkungen nicht mehr gestimmt sind. So lange wir lesen, stehen wir doch vollständig und ohne weiteres Bedenken mitten drin in der Welt der Gedanken und Empfindungen, in der uns der Dichter haben will; und wir empfinden so lebhaft mit, weil wir so deutlich sehen, weil sich alles vor unsern Augen entwickelt, langsam, sicher, Schritt für Schritt, jeder Nerv bloßgelegt, jeder kleine Zug wichtig fürs Ganze, die Umgebung, die Landschaft, die äußere Erscheinung der Menschen sogar gestimmt auf die Grundstimmung des Ganzen. Und wenn nichts wäre als die Sprache! Das war nicht dagewesen, das ist so nicht wiedergekehrt, und wer etwa Goethes eigene Prosa

in den „Wahlverwandtschaften“ daneben preisen mag, der ist um sein Sprachgefühl nicht zu beneiden.

Goethes „Werther“ ist der einzige Roman seiner Zeit, der nicht nur die Zeit selbst aufs höchste erregt hat sondern der Nachwelt geblieben ist — nicht als litterarhistorisches Curiosum sondern als lebendiger Besitz. Und wie kommt das? Was unterscheidet den Roman von allen andern? Offenbar das: die andern verfolgten in der Regel irgend einen Zweck — die Engländer wollten moralische Muster von Tugend und Vollkommenheit aufstellen, vom Laster abschrecken, bessern; Rousseau wollte belehren, seine Ideen verbreiten; Wieland wollte unterhalten, sein Publikum haben und ihm gefallen — Goethe wollte gar nichts als aussprechen und gestalten, was sich in ihm als Lebensstimmung und Erlebnis zur Aussprache und zur Gestaltung drängte. Mit andern Worten: Goethe schrieb als Dichter, die andern schrieben als Moralisten, Philosophen, Weltverbesserer, Pädagogen und Unterhaltungsschriftsteller. Hierin sitzt's allemal! Darum kümmert man sich um die andern nur noch aus moralischem, philosophischem, pädagogischem, kultur- und litterarhistorischem Interesse — Goethes Werk genießt man noch als dichterisches Kunstwerk, das den Menschen im Centrum packt, nicht nur verständige Interessen befriedigt. Und auch als Dichter ist's natürlich eben nicht der nächste beste, der hier schreibt, es ist der Goethe, der es wie nur der Größten einer versteht, was er erlebt hat, künstlerisch so zu gestalten, daß das Werk dasteht gewachsen nicht gemacht, die Zeitstimmung und die persönliche Stimmung erhöhend zu allgemein menschlichen Lebensstimmungen.

Und was ist nun dieses Erlebte, das dem Werk seine

Lebendigkeit und sein dauerndes Eigenleben giebt? Zunächst ist's eine weitverbreitete Stimmung der Zeit, die Goethe mit der Zeit teilte, in der er aber nicht auf- und unterging, weil er sie als Poet objektiv anzuschauen und damit zu beherrschen wußte. Man spricht so im allgemeinen von der Empfindsamkeit als einer geistigen Krankheit von damals. Genauer ist's das: die Höhergebildeten und Höchstgebildeten litten meist an einer chronischen Unzufriedenheit mit der sie umgebenden Welt, je geistreicher einer war oder sich fühlte, desto mehr. Und diese Unzufriedenheit entsprang der Thatlosigkeit, dem Bewußtsein, keinen Einfluß auf das zu haben, was einem in der Welt unrichtig und ändernswert erschien. Man war nicht gewohnt, handelnd und umgestaltend in die Verhältnisse mit einzugreifen, die einem nicht gefielen; nur im Umkreis seiner privaten Lebensverhältnisse konnte man thätig sein und irgend etwas vor sich bringen — die Welt im ganzen ging ihren Gang, die Geschicke wurden gemacht von den Mächtigen oder von einer unverstandenen Geschichtsordnung, die sozialen Verhältnisse, die sittlichen Anschauungen waren da als Gewalten, gegen die nicht aufzukommen schien: kein Privatmann war gewöhnt, nur auch den Versuch zum Eingreifen und Umgestalten zu machen. Man konnte kritisieren, man konnte klagen, man konnte leiden, man konnte Ideen aushecken, wie ein vollkommener Weltzustand herzustellen wäre, konnte diese Ideen etwa den Machthabern unterbreiten oder in Privatkreisen für sie wirken — man schwelgte wohl bis zur Rührseligkeit in solchen Ideen — aber die Ausführung hing von Mächten ab, die in unersteiglichen Höhen thronten. Heutzutage bei unserem ganz anders entwickelten öffentlichen Leben greift jeder

zu, wie und wo sich eine Gelegenheit giebt: man schlägt Lärm in der Presse, man gründet Vereine, man giebt seinen Stimmzettel ab, man agitiert von Partei wegen, man wirkt in den Parlamenten — was uns nicht gefällt, soll anders werden — geht's nicht heute, so geht's vielleicht morgen, und bis es geht, findet man sich mit dem gegebenen Zustand so gut ab als es geht — aber immer mit dem stillen Vorbehalt: das machen wir einmal anders! Man nimmt die Welt als etwas, auf dessen Gestaltung man selbst so oder so einwirken kann — damals nahm man sie als etwas, dem nicht beizukommen ist. Und so entstand gerade bei feinfühligen, ideal gerichteten Naturen eine wunde Seelenstimmung, eine mimosenhafte Empfindlichkeit gegen das Leben; die schönen Seelen, die sich als solche fühlten, zogen sich weich und reizbar in ihr eigenes Schneckenhaus zurück, zerrieben sich in sich selbst und an ihren Idealen, schwelgten in ihrem inneren Leiden, strömten ihr Inneres aus in mündlichen oder schriftlichen Ergüssen an Gleichgesinnte, in Thränen wohl auch und unendlichen Seufzern — kokettierten etwa gar mit ihrem Leiden, hätschelten das wunde nackte Seelchen wie ein verzogenes Kind, ein krankes Kind, dem man jeden Willen thun muß, weil's sonst schreit und sich noch kränker macht. Aber mit kräftigem Kampfstoß gegen die schlechte Welt anzugehen oder mit energischem Ruck sich selbst den Kopf zwischen die Ohren zu setzen, das war nur seltenen Ausnahmsnaturen gegeben. Lessing war eine solche Ausnahmsnatur, er schüttelte deswegen auch den Kopf über Goethes „Werther". Und Goethe selbst war eine solche Ausnahmsnatur insofern, als er das alles wohl im eigenen Innern miterlebte aber doch zugleich sich ihm kritisch

gegenüberstellte, sich selbst nachdrücklich an den Ohren nahm, sich den eigenen Zustand poetisch objektiv machen konnte.

Ein kräftiges Stück dieses Kampfes gegen das Leiden der Zeit zeigt sich in Goethes satirischen Possen. Wer so frisch und derb drauflosstößt, der ist nicht bestimmt, an einer Herzenswunde widerstandslos zu verbluten. Wer so der ganzen Zeit die Faust entgegenballt, der weiß noch anderes zu thun, als das liebe Seelchen in Windeln zu wickeln und mit empfindsamem Brei zu päppeln. Aber der junge keke Satiriker und Possenmacher hatte eben doch auch Stunden und Stimmungen, da er mitten in dem Unwesen drinstak. Wie sein Werther flüchtete er sich dann menschenscheu an den Busen der Natur, schwelgte in Naturempfindungen und Naturbeobachtungen; wie sein Werther grollte er dann mit dem elenden Zustand der menschlichen Gesellschaft, aus dem er nicht herauskommen konnte; wie sein Werther secierte er dann peinlichst die eigenen Seelenzustände, machte ein melancholisches Gesicht und war für nichts zu haben und zu brauchen; wie sein Werther fühlte er sich dann zu gut für diese elende Welt und fand seinen Trost in dem Gedanken, daß er sie ja freiwillig verlassen könne; wie sein Werther suchte er mit den Fühlfäden seiner Seele bei Frauen und Kindern und einfachen Leuten herum, ob sich da nicht Honig und Balsam finde; und meldete sich eine Leidenschaft, so hegte und pflegte er sie als das einzige Glück der Seele. Aber — und das war sein Heil — im nächsten Augenblick konnte er wieder völlig aus dieser melancholisch empfindsamen Haut fahren, zur tollsten Lustigkeit übergehen, frisch aus seinen großen Augen in die Welt sehen, sie nehmen, wie sie war, genießen, was sie bot,

um sich schlagen und dreinschlagen, wo ihm etwas überquer in den Weg kam — er hatte nicht nur den Werther und Weislingen in der Seele sondern auch den Götz mit der eisernen Hand. Was chronisches Leiden der Zeit war, trat bei ihm zeitweilig akut auf und ging vorüber; aber er kannte das Leiden, und seine Darstellung in Bild und Gestalt ist der „Werther".

Nun steht aber die Sache nicht so, daß dies Leiden nur jener Zeit eigentümlich wäre, in der es besonders stark und epidemisch auftrat. Leiden nicht auch wir, trotz unserer im allgemeinen größeren Aktivität und realistischeren Lebensauffassung zuweilen an ähnlichen Schmerzen? Haben nicht auch wir oft genug die Empfindung, als ob wir eigentlich nichts Nennenswertes ändern könnten an dem, was uns in dieser Welt nichtsnutzig scheint? — als ob wir das ganze Menschenvolk „Gott und sich selbst und dem Teufel überlassen" und uns rein zurückziehen möchten auf uns selbst und unser eigenes Fühlen? Kennt nicht der einzelne, zu allen Zeiten, jene Stimmungen reizbarer Weltflucht, da man mit allem unzufrieden ist und doch die Energie nicht aufbringt, die Welt oder sich selbst kecklich anzupacken? Der geborene Philister oder ganz robuste, phlegmatische Naturen wissen freilich nichts davon; aber jeder Mensch von eigenem persönlichem Gehalt, der mehr ist als „ein hohler Darm, mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt", jede Natur von lebhafterem und feinerem Empfinden kennt wenigstens diese Stimmungen, wenn er sie auch nicht aufkommen läßt, wenn sie ihn auch nicht auf die Dauer, wenn sie auch nicht sein ganzes Leben beherrschen dürfen. Und wie gerade in solchen Stimmungen irgend eine

Leidenschaft verhängnisvolle Macht über den Menschen gewinnen und ihn heillos verwirren kann — wer weiß das nicht? Die Jugend zumal — und zwar gerade die nicht blasierte, nicht streberhafte, die im Grund und Kern gesund fühlende frische Jugend, insbesondere in dem Alter, da der Mann sich aus dem Jüngling herauswickelt — diese Jugend zumal kennt zu allen Zeiten solche Stimmungen und leidet oft mit einer gewissen Wollust in ihnen und unter ihnen. Und das ist ein Grund unter anderen, warum uns „Die Leiden des jungen Werther“ immer noch zugänglich sind, warum auch wir Kinder einer ganz anderen Zeit noch uns selbst in ihm finden können, warum wir immer wieder in seinen Bannkreis geraten, sobald wir das merkwürdige einzige Buch zur Hand nehmen.

Soll nun aber solch allgemeine Lebensstimmung zum poetischen Kunstwerk, speziell zum Roman werden, so muß sie sich hineinlegen können in individuelle Gestalten, in bestimmte Handlungen und Ereignisse. Bei Goethes Art zu dichten konnte der „Werther“ nicht entstehen, ohne daß bestimmte Erlebnisse und Gestalten die Figuren und die Handlung lieferten. Zwar hat der Dichter seinen Hauptfiguren immer etwas von seiner eigenen Gestalt zu leihen — Werther ist in gewissem Sinn Goethe selbst; aber die Stimmung allein giebt vielleicht ein lyrisches Gedicht, noch keinen Roman. Da muß das Leben noch allerlei Stoff liefern, der persönlich durchlebt und verarbeitet sein will, um dann endlich dichterische Gestalt anzunehmen. Und dafür war bei Goethe gesorgt.

Noch deutlicher als beim „Götz“ können wir beim „Werther“ sehen, wie sich der Stoff, die Motive und Gestalten bei

Goethe ansammelten, sich umbildeten, ausgelebt und durchgefühlt wurden, bis endlich der Roman, abermals in wenigen Wochen, geschrieben wurde. Um was sich's da handelt, ist allbekannt, ist oft dargestellt worden, wenn auch zuweilen vielleicht mit allzugroßer Sicherheit, mit zu viel Ausbeutung und Ausdeutung des Einzelnen. Das Wesentliche, auf was man fußen darf, ist etwa folgendes.

Im Frühjahr 1772 geht Goethe nach Wetzlar, um auf Wunsch seines Vaters am dortigen Reichskammergericht zu praktizieren. Aber er hat den „Götz" in der Tasche und ganz andere Interessen als, die Trostlosigkeiten des Wetzlarer Rechtsverfahrens auszukosten. Mit einigen andern jungen Leuten, den braunschweigischen Gesandtschaftssekretär Gouè an der Spitze, bildet er eine lustige „Rittertafel"; in Garbenheim (im Roman „Wahlheim") wird gezecht und Natur genossen. Litterarische Sächlein für die „Frankfurter gelehrten Anzeigen" werden geschrieben, man philosophiert und träumt und wildelt gelegentlich. Bei einem ländlichen Ball lernt Goethe Charlotte Buff kennen, die Tochter des Amtmanns Buff, der im „deutschen Hause" wohnt. Ein gesundes frisches Mädchen, so frei als möglich von der Zeitsentimentalität, lebenslustig und zugleich treffliche Hausfrau an der verstorbenen Mutter Stelle. Goethe kommt ins Haus, wird befreundet mit dem Alten, der Liebling der Kinder wie immer. Charlotte ist — ganz im stillen, in der lockeren Weise jener Zeit — verlobt mit dem hannöverschen Gesandtschaftssekretär Johann Christian Kestner, einem trefflichen gescheiten Mann, etwas kühl, ruhig, praktisch. Er wird rasch Goethes Freund, aber ebenso rasch ist Goethe in Charlotte verliebt — der

Kummer um Friederike ist dafür kein Hindernis, eher Förderung. Was nun? Er kann doch dem Freunde nicht die Braut abspannen. Möglich wär's schon gewesen, Kestner selbst hat sich eine Zeit lang überlegt, ob sie nicht mit Goethe glücklicher würde als mit ihm. Bei Charlotte selbst war kein Drandenken. Psychologisch möglich ist's, was Hermann Grimm annimmt, wenn auch nicht eben nachweisbar, daß gerade diese Unbefangenheit des Mädchens dem jungen Herrn Doktor, der doch gewohnt war, auf Mädchenherzen Eindruck zu machen, den Kopf vollends zum Wirbeln brachte, nachdem zuerst mehr die Dichterphantasie als eine elementare Leidenschaft seiner Neigung den Charakter gegeben hatte. Oder traute er der Unbefangenheit *ihres* Gefühls nicht mehr auf die Dauer? Eine Stelle in einem späteren Briefe an Kestner könnte möglicherweise darauf gedeutet werden. Doch das führt schon in Nebensachen und Kleinkram! Kurz, wie dem allem sei: eines schönen Tages wird's Goethe unbehaglich, er traut dem ganzen Verhältnis nicht mehr recht — auch war Merck dagewesen und hatte ihm wohl in seiner Art den Kopf zurechtgesetzt: Goethe geht auf und davon, die Lahn hinab nach Ehrenbreitstein, wo er mit Merck bei Sophie La Roche sich zu treffen verabredet hatte. Bis dahin sind im ersten Teil des „Werther" die Vorgänge ziemlich getreu wiedergegeben — nur daß Werther eben ein ganz anderer Krankheitskandidat ist, als Goethe war; daß Lotte nicht so unbefangen, zurückhaltend und gesund ist, wie Charlotte Buff wirklich war, vielmehr einen starken Stich ins Empfindsame hat; daß endlich Albert eine Figur ist, als deren Original zu gelten Kestner füglich von sich ablehnen konnte.

Dieses Erlebnis sauste nun dem Dichter, als er wieder in Frankfurt war, noch lange im Kopf. Seine Briefe an Kestner, Lotte und ihren Bruder Hans geben lebendiges Zeugnis davon. Er lebt ganz mit ihnen, Lottes Schattenriß hängt über seinem Bette; wie Kestner und Lotte im nächsten Jahr Hochzeit machen und nach Hannover ziehen, besorgt Goethe die Trauringe, als sie später einen Buben bekommen, wird er Gevatter und wünscht, daß der Kleine Wolfgang genannt werde. Dies geschieht freilich nicht, die Kestnerschen trauen sich's nicht — denn inzwischen ist der „Werther" erschienen und hat den Leutchen in Hannover übeln Klatsch zugezogen. Aber noch lange bleibt Goethe in innigen Beziehungen zu ihnen — Lotte ist die „ewige Lotte".

Das Leben in Frankfurt brachte für Goethe wieder die alten Verdrießlichkeiten und die unbefriedigten Stimmungen, die oft genug ihren Werthercharakter hatten. Auch die Verheiratung seiner Schwester Cornelie mit Schlosser trug dazu bei, ihn einsamer und unbefriedigter zu machen. So reifte allmählig etwas wie „Werther" in ihm, aber offenbar, ohne daß es feste Gestalt angenommen hätte. Da kommt aus Wetzlar zuerst die falsche Nachricht, Gouè habe sich erschossen; nachher die wahre Kunde vom Selbstmord des jungen Jerusalem. Der war nun so recht vom Schlag der unbefriedigten schönen Geister gewesen: der Sohn eines bekannten Theologen, wie sein Vater mit Lessing befreundet, der braunschweigischen Gesandtschaft in Wetzlar attachiert, ein menschenscheuer Sonderling, melancholisch selbstbewußt, verärgert durch die Behandlung, die er als Bürgerlicher in den adeligen Kreisen erfahren hatte, zum Unglück noch verliebt in die Frau

des pfälzischen Sekretärs. Im Oktober 1772 erschoß er sich mit einer Pistole, die er „zu einer vorhabenden Reise" von Kestner entlehnt hatte. Goethe hatte Jerusalem schon in Leipzig flüchtig gekannt, in Wetzlar war er ihm gleichfalls nur flüchtig begegnet; Jerusalem selbst mochte Goethe nicht. Aber sein Tod erschütterte den jungen Dichter, der auch schon mit Selbstmordsgedanken gespielt hatte, stark; er konnte sich in Jerusalems Zustände und Schicksal hineinfühlen, seine Phantasie mußte ihm ausmalen, daß und wie es ihm selbst ähnlich hätte gehen können. Bei einem kurzen Besuch in Wetzlar hörte er näheres, nachher erhielt er noch ausführlicheren schriftlichen Bericht durch Kestner. Es kann kein Zweifel sein, daß diese Eindrücke dem stillen Werden des Romans in Goethes Seele einen starken Ruck gegeben haben. „Nun hab ich seiner Geschichte meine Empfindungen geliehen und so macht's ein wunderbares Ganze" schrieb Goethe nach der Vollendung des Romans. Die Handlung für den zweiten Teil war da, aber der Werther dieses zweiten Teils hat trotzdem weniger mehr von Goethe als von Jerusalem, und auch der des ersten Teils bekommt jetzt mehr von diesem Unglücklichen. Doch reifte das Werk noch sehr langsam weiter; immerhin scheint der Dichter im stillen an einem „Roman" zu laborieren, der kein anderer sein kann als „Werther", aber werthermäßige Stimmungen wechseln in Goethes Seele mit ganz anders gearteten, er ist oft höchst toll und ausgelassen, es ist ihm gar nicht „erschieserlich" zu Mut — und den Dichter beschäftigen noch ganz andere Dinge: die Ueberarbeitung des „Götz", die satirischen Possen, größere dramatische Pläne, darunter der des „Faust". Das zieht sich so

das Jahr 1773 hin, erst im Winter 1773 auf 74 scheint der „Werther“ festere Gestalt anzunehmen und im Frühjahr 1774 wird er in kurzer Zeit fertig.

In diesem Winter trieb sich noch etwas anderes in Goethes Gefühlsleben herum, was vielleicht nicht so wichtig für die Entstehung des „Werther“ war, wie es von manchen genommen wird, was aber an einer im Werden begriffenen Dichtung dieser Art doch nicht spurlos vorübergehen konnte. Die Tochter der Sophie La Roche, Maximiliane, war nach Frankfurt verheiratet worden an einen Kaufmann Brentano, einen Witwer mit fünf Kindern, tüchtigen aber trockenen Geschäftsmann, Italiener von Herkunft. Die „Max“, ein liebenswertes lebhaftes Mädchen, schwarzaugig wie Werthers Lotte, in den litterarischen Kreisen und Interessen ihrer Mutter aufgewachsen, fand sich in ihrer Ehe und in Frankfurt nicht eben leicht zurecht, Goethe mußte sich ihrer annehmen und — „das Gefühl, das ich für sie habe worinn ihr Mann eine Ursache zur Eifersucht finden wird, macht nun das Glück meines Lebens“, schreibt er in diesem Winter; die Eifersucht Brentanos ließ auch nicht auf sich warten. Man braucht nun freilich nicht anzunehmen, Goethe habe eine so magere Phantasie gehabt, daß er ohne diese Erfahrung den Abschnitt im zweiten Teil des „Werther“ nicht hätte schreiben können, wo Lotte eine verheiratete Frau ist und Albert eifersüchtig wird; aber daß mit dieser Erfahrung und den daraus sich ergebenden Stimmungen erst vollends alles beieinander war, was dem Roman sein inneres Leben schaffte, wird sich auch nicht leugnen lassen.

Dieser inneren Entstehungsgeschichte entspricht nun auch

Anlage und Komposition des Romans. Goethe verfährt sehr einfach: er erfindet nichts wesentlich Neues, er erzählt im ersten Teil in der Hauptsache seine eigenen Erlebnisse von Wetzlar als die seines Werther — bis dahin, wo auch dieser sich vor Lotte und seiner Leidenschaft flüchtet. Im zweiten Teil wird ebenso einfach Jerusalems Geschichte als die Werthers erzählt: Werther hat eine diplomatische Stellung angetreten, bekommt wie Jerusalem Verdruß in der adeligen Gesellschaft, kehrt an den Ort zurück, wo Albert und Lotte inzwischen sich verheiratet haben, fällt wieder ganz willenlos in die alte Leidenschaft und erschießt sich unter ganz ähnlichen Umständen wie Jerusalem. Und wie die Grundzüge der Handlung, so sind auch eine Menge Einzelheiten schlechtweg der Wirklichkeit entnommen — manches sogar wörtlich. Erst in der zweiten Auflage von 1787 ist die Episode von dem Bauernburschen hinzugekommen, der seinen Nebenbuhler bei der Witwe erschlägt, dessen Leidenschaft und That Werther als ein Gegenstück zu seinen Zuständen betrachtet und billigt.

Die äußere Handlung des Romans ist demgemäß auch so nahe beieinander, daß sie sich in wenigen Sätzen zusammenfassen läßt. Um so reicher entwickelt sich die innere Handlung, das was durch die Seelen läuft. Der Dichter wählt die Form vertrauter Briefe, die Werther an einen Freund schreibt, einige Tagebuchblätter sind eingefügt und gegen den Schluß nimmt der Dichter als Herausgeber das Wort, um die Entwicklung der eigentlichen Katastrophe darzuthun. Diese Art der Darstellung läßt den Leser ganz unmittelbar teilnehmen an den Vorgängen in Werthers Seele, und durch Werthers Augen sehen wir Lotte und Albert, alle andern

Personen, alles was vorgeht. Der Leser wird förmlich untergetaucht in den Strom unheilvoller Gefühlsverwirrung und innerer Selbstzerstörung, der durch Werthers Seele geht; zugleich aber läßt uns der Dichter wieder so viel Sympathisches in der ganzen Art und in den Anschauungen des Unglücklichen bemerken, daß ihm unsere lebhafte Teilnahme nicht fehlen kann trotz aller verständigen Mißbilligung seines haltlosen Empfindens.

Gleich von vornherein lernen wir in Werther einen Menschen kennen, der auf höchst gespanntem Fuße mit dem Leben steht, wie es einmal ist. Er hat sich zwar vorgenommen, „nicht mehr das Bisgen Uebel, das das Schicksaal uns vorlegt, wiederzukäuen", wie er's seither immer gethan hat; aber sein Wesen sieht nicht darnach aus, als ob er diesem Vorsatz sehr getreu bleiben werde. Alles ist ihm eben Uebel, nicht nur „ein Bisgen", alles, was ihm als der einmal gegebene Menschheits- und Gesellschaftszustand entgegentritt. In der Natur, in dem wunderbaren Frühling, der ihn umgiebt, schwelgt er so, daß „seine Kunst darunter leidet" (er hat wie Goethe die Meinung, Maler zu sein), und doch glaubt er nie ein größerer Maler gewesen zu sein als in diesem Augenblick; aber: „ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen". Man merkt gleich: der hat zu wenig Eisen im Blut, das ist eine der widerstandsunfähigen Seelen, die keiner Empfindung gewachsen sind und doch ewig in Empfindungen leben müssen. Er bekennt denn auch gleich: „ich halte mein Herzgen wie ein krankes Kind, all sein Wille wird ihm gestattet"; auch ist er von vornherein den Menschen gegenüber überzeugt: „Mis-

verstanden zu werden, ist das Schicksal von unser einem.“ Er hat verzweifelt wenig Respekt vor den Menschen, ihren wichtigthuenden Kindereien und „Lumpenbeschäftigungen“ und beneidet doch die, die glücklich in den Tag hineinleben, „ihre Puppe herumschleppen, aus- und anziehen und mit großem Respekt um die Schublade herumschleichen, wo Mama das Zuckerbrod hinein verschlossen hat, und wenn sie das gewünschte endlich erhaschen, es mit vollen Backen verzehren und rufen: Mehr!“ Dabei mögen ihn viele und hängen sich an ihn, aber er kann immer nur eine Strecke weit mit ihnen gehen — und das thut ihm wieder weh. Auch Bücher soll man ihm um Gotteswillen vom Hals lassen: „ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegengesang und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.“ Das ist die Welt, in der er leben will, die natürlich einfache Welt, die er sucht und der ihm wehthuenden Kulturwelt seiner Zeit gegenüberstellt. So begiebt er sich aufs Land, sitzt an einem Brunnen und hilft einer Magd auf, die da Wasser holt, siedelt sich in einem biederen Wirtshaus in Wahlheim an, trinkt Kaffee unter den Linden, zeichnet, auf einem Pfluge sitzend, ein Kind, das ein kleineres hütet — das und dergleichen giebt ihm ein Gefühl einfacher natürlicher Zustände, patriarchalischen Lebens. Lieber Gott, wenn er nur selber einfach und patriarchalisch wäre! Aber er trägt das üppig fortwuchernde und immer neu sich bildende Gewächs der Kultur und Kulturempfindung in sich herum und bringt es nicht los. Den Landleuten gegenüber — obwohl er ein gewisses Geschick hat, sie zutraulich zu machen, daß sie ihm

allerlei erzählen — ist er doch der echte Städter: da glaubt er nichts als reine Unschuld und Natur, Einfachheit und Gesundheit zu sehen und weiß nicht, was der genauere Kenner weiß, daß auch das nur sehr relativ ist, daß unter einfacheren psychologischen Formen auch der Bauer dasselbe Kreuz mit sich herumschleppt wie der sogenannte Gebildete — daß die absolute Natur eben nirgends zu finden ist, wo einmal der Geist aus der Natur sich herauszuwickeln beginnt, wo der Mensch nicht mehr Pflanze oder Tier sondern eben Mensch ist mit seinen Konflikten.

Dieser Seelenzustand Werthers tritt so anschaulich und zum Greifen deutlich vor den Leser, daß es ihm sofort bange werden muß, wenn in diese Seele eine Leidenschaft fällt, eine Leidenschaft, die Konflikte bringt. Und ist es eine Liebesleidenschaft: ja, wenn sie einer so gesunden Seele gilt, wie die wirkliche Charlotte Buff war, dann mag's dem Manne vielleicht zum Heil werden. Aber die Lotte im „Werther" hat nur einen Teil der Züge der wirklichen Lotte; gleich bei der ersten Begegnung zwischen ihr und Werther kommt auch noch ein anderer Zug heraus, der nicht eben geeignet ist, auf Werthers Zustand heilsam einzuwirken. Auf der Fahrt zum Balle und während des Balles, bei den Spielen und in der Art, wie sie die Gewitterangst bei sich und andern überwindet, hat sie sich zwar in der Weise der wirklichen Lotte gezeigt (mit den Ohrfeigen vielleicht noch etwas derber) — und vorher schon, da Werther sie im Jagdhause, in ihrer Wohnung unter den Geschwistern trifft, denen sie Brot vorschneidet (die bekannteste Scene aus dem „Werther"), da war sie ganz die gute Lotte Buff. Aber am Schluß des Balles

kommt noch etwas anderes zu Tag. Als Gewitter und Spiel vorbei ist, treten Werther und Lotte miteinander ans Fenster, es donnert abseits und der herrliche Regen säuselt auf das Land, der erquickendste Wohlgeruch steigt in aller Fülle einer warmen Luft zu ihnen auf. Das ist gewiß eine Stimmung, in der einem das Herz aufgehen kann, einem jungen Mann und einem jungen Mädchen. Aber wie geht's nun hier auf? Werther schreibt: „Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte — Klopstock!“ Da haben wir's! Die ist trotz aller sonstigen Vortrefflichkeiten so empfindsam wie nur eine, die jemals für Klopstock geschwärmt hat — und die kommt einem Werther gerade recht! Der Wertherjammer ist der legitime Nachfolger des Klopstockrausches. Werther berichtet weiter: „Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollesten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder — Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Nahmen nie wieder nennen hören!“ Wenn's so steht, dann kann das Unglück seinen Gang gehen: wenn die zwei sich in Gott Klopstock gefunden haben, dann darf in diesen Himmel nur die rauhe Hand der thatsächlichen Verhältnisse hereingreifen und er wird mit der Hölle verzweifelte Aehnlichkeit bekommen.

Und das läßt denn auch nicht auf sich warten: bald genug erfährt Werther, daß Lotte mit einem gewissen Albert

verlobt ist. Zwar, solange Albert nicht persönlich anwesend ist, lebt er „glückliche Tage, wie sie Gott seinen Heiligen ausspart“; in Wahlheim „etablirt er sich völlig“, von dort hat er nur eine halbe Stunde zu Lotte, und wenn er nicht bei ihr ist, so spielt er in Wahlheim den homerischen Menschen: er geht vor Sonnenaufgang hinaus, pflückt sich im Wirtsgarten seine Zuckererbsen, fädmet sie ab und liest dazwischen im Homer; dann wählt er sich in der Küche einen Topf, sticht sich Butter aus, stellt seine Schoten ans Feuer, deckt sie zu und setzt sich dazu, sie manchmal umzuschütteln — „da fühl ich so lebhaft, wie die herrlichen übermüthigen Freyer der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. Es ist nichts, was mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sey Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann“. Ohne Affektation! Er glaubt's bei seinen Zuckererbsen, wir lächeln. Aber wir bewundern den Dichter, der uns durch solche und hundert ähnliche Züge den Geist der von Rousseau beeinflußten Periode so unmittelbar vor die Anschauung bringt. Und dann geht Werther wieder zu Lotte und mit ihr da und dorthin, tummelt sich mit ihren Geschwistern, erzählt ihnen Märchen und macht treffliche pädagogische Anmerkungen und — glaubt zu fühlen, daß sie ihn liebe. Und doch, wenn sie von ihrem Bräutigam spricht, ist's ihm wie einem, dem der Degen abgenommen wird.

Diese glückseligen Halbheiten gehen nun so an, bis der Bräutigam persönlich erscheint. „Albert ist angekommen und ich werde gehen.“ Das ist freilich bei einem Werther schneller gesagt als gethan. Zunächst schließt er Freundschaft mit Albert,

obwohl er den trockenen Verstandesmenschen eigentlich nicht ausstehen kann. Albert ist einer von denen, die im stande sind, wenn ein anderer aus ganzem Herzen redet, mit einem „unbedeutenden Gemeinspruche“ angezogen zu kommen; ein braver Mensch aber ein ausbündiger Philister. Trotzdem gehen die beiden eine Zeit lang neben einander her in einer Weise, die Werther selbst aufs trefflichste kennzeichnet: „es ist eine Freude uns zu hören, wenn wir spazieren gehn und uns einander von Lotten unterhalten, es ist in der Welt nichts Lächerlicheres erfunden worden als dieses Verhältniß, und doch kommen mir darüber die Thränen oft in die Augen.“ So mag Goethe selbst sein Verhältnis zu Kestner nachträglich zuweilen erschienen sein — und wenn Kestner ein Albert und Goethe ein wirklicher Werther gewesen wäre, wenn insbesondere Lotte Buff die Klopstocksseele gewesen wäre, als die Werthers Lotte erscheint, dann wär's allerdings so gewesen.

Der alte Freund Werthers, an den er seine Briefe schreibt, Wilhelm, setzt ihm in Mercks Art den Kopf zurecht mit einem runden Entweder Oder. Werther erwidert: „im Grunde hast du recht! Nur eins, mein Bester, in der Welt ists sehr selten mit dem Entweder Oder gethan, es gibt so viel Schattirungen der Empfindungen und Handlungsweisen, als Abfälle zwischen einer Habichts- und Stumpfnase.“ Vortrefflich gesagt: in der Welt des Gedankens richten die falschen Entweder Oder Schaden genug an, die reine Empfindung läßt sich auch nicht an dieser zweizinkigen Gabel spießen und ebensowenig das Urteil über fremde Handlungsweisen. Aber wo sich's um ethische Gesundung von einer am Leben nagenden Gefühlsverwirrung handelt, da kommt der Wille in Frage,

der sittliche Wille, und für den giebt's nur ein Entweder Oder, wenn die Seele frei werden soll. Das fühlt Werther selbst, wenn er denselben Brief schließt: „Ja, Wilhelm, ich habe manchmal so einen Augenblick aufspringenden, abschüttelnden Muths, und da, wenn ich nur wüste wohin, ich gienge wohl." Wenn's nur nicht bloß Augenblicke wären, wenn nur bei einem Werthergemüt nicht zu besorgen wäre, daß es mit dem äußerlichen Gehen nicht gethan sei: man kann ja auch zurückkehren. Noch eine andere Möglichkeit freilich erwägt er: ganz zu gehen, „mit einem Dolchstoß der Qual ein Ende zu machen". Wohl! Ueber diese Möglichkeit wird nur ein Mensch wie Albert „Tobacksrauchs Betrachtungen machen", daß ihm Werther mit Recht erwidern kann: „Mein Freund, der Mensch ist Mensch und das Bisgen Verstand, das einer haben mag, kommt wenig oder nicht in Anschlag, wenn Leidenschaft wüthet, und die Gränzen der Menschheit einen drängen." Aber schließlich: sowie die Frage des seelischen Gesundwerdens aus einer Krankheit des Empfindungslebens in Betracht kommt, ist's doch eine Kur à la Doktor Eisenbart, den Patienten einfach totzuschlagen. Darum hat der im Kern gesunde Goethe mit seinem schönen blanken Dolch nur gespielt, der im Kern kranke Werther sich mit einer alten Pistole totgeschossen. Wer's wagt, der hebe den ersten Stein gegen ihn auf — aber Heilung ist dieses radikale Mittel nicht!

Doch vorläufig sind wir noch nicht so weit. Wär's nur die Krankheit einer unhaltbaren Liebesleidenschaft, so könnte ja doch noch geholfen werden und Goethe hat sich in seinem Fall zu helfen gewußt. Werthers Leiden aber sitzt tiefer: sein kränkliches Liebewesen, über das Lessing so derb sich ausge-

lassen hat, ist nur Symptom, nicht die Krankheit selbst. Darum hilft's auch nichts, daß er's macht wie die Homöopathen und nur symptomatisch kuriert, das heißt: doch endlich weggeht. Er nimmt eine diplomatische Stellung an einem andern Orte an und reißt sich los unter Umständen, die ganz denen entsprechen, unter denen Goethe aus dem deutschen Hause in Wetzlar schied: ein letztes Gespräch vom Tode und Wiedersehen nach dem Tode, vom Kommen und Gehen — wie es Goethe in seinen Briefen an Kestner und Lotte so wichtig nimmt. Bei ihm hat das Gehen angeschlagen, bei Werther ist nur der erste Teil des Romans zu Ende — der zweite läßt nicht auf sich warten.

Anfangs geht's leidlich: bestimmte Berufsthätigkeit mit ihrem sittlichen Zwang thut dem schlaffen lässigen Gefühlsmenschen gut. Aber nun tritt ein anderes Motiv in Wirksamkeit, das ihm die ergriffene Berufsthätigkeit schnell wieder verleidet: die schnöde Behandlung des Bürgerlichen in den adeligen Gesandtschaftskreisen, die traurige Pedanterie seines Vorgesetzten verbittert die weiche Seele sofort wieder und legt seine Thätigkeit lahm. Dieses Motiv ist von Goethe aus den wirklichen Erlebnissen Jerusalems mit gutem künstlerischem Takte an dieser Stelle eingefügt worden. Ein halbes Menschenleben später, 1808, hatte Napoleon I. bei dem bekannten Erfurter Gespräch die Gnade, die Einführung dieses zweiten Motivs als einen künstlerischen Mangel zu tadeln, und Excellenz Goethe stimmten der kaiserlichen Kritik zu. Das mag man aus der damaligen Verfassung des alten Goethe begreifen. — der junge Frankfurter Doktor hätte die bösesten Witze darüber gemacht. Napoleon I. als ästhetischer Kritiker

— es ist sehr lustig. Vorher hatte kein Mensch darin einen künstlerischen Fehler gefunden: seit Napoleon seine Weisheit preisgegeben und Goethe sie anerkannt hat, hat Litteraturgeschichte und Kritik geziemende Notiz davon genommen, daß „kein geringerer als Napoleon“ der erste gewesen sei, der auf diesen bedenklichen Punkt aufmerksam gemacht habe. Und die, welche nicht ohne weiteres zustimmen, suchen in der Regel, um Goethe gegen Napoleon und ihn selbst zu rechtfertigen, Gründe zusammen, die eben nicht ins Schwarze treffen. Und doch liegt die Sache so einfach wie nur etwas: Jerusalems Geschick steht Goethe vor der Seele, der Dichter braucht ein Motiv, um Werther, nachdem er sich mit Not von Lotte losgerissen und angefangen hat zu arbeiten statt zu empfindeln, wieder zu Lotte zurück und in das alte thatlose Gefühlsunwesen zurückzubringen, an dem er zu Grunde gehen muß — Goethe wäre ein Narr oder ein Stümper gewesen, wenn er sich jenes Motiv hätte entgehen lassen, das so ganz auf der Hand lag und so völlig innerlich wahr ist. Unkünstlerische Reflexion wär's gewesen, wenn er einer vermeintlichen größeren „Einheit“ der Motivierung zuliebe, von der Napoleon und andere redeten, das Motiv hätte fallen lassen; unreflektiert richtiger poetischer Instinkt war's, daß er's an der rechten Stelle verwendet hat.

Es gäbe ja vieles, was Werther jetzt möglicherweise in ein anderes Fahrwasser bringen könnte. Obwohl er seine Gedanken nicht von Lotte losbringt, so schreibt er doch an sie und Albert nicht viel anders, als Goethe von Frankfurt aus an Charlotte und Kestner schrieb; am Tag ihrer Hochzeit will er Lottens Schattenriß über seinem Bette feierlich abnehmen.

Er findet einen trefflichen Menschen, den Grafen C., mit dem er sich versteht; er findet das Fräulein v. B., die Lotten gleicht, „wenn man ihr gleichen kann“ und mit der er „manche Stunde verphantasirt“ — man hat die „Max“ in diesem Fräulein sehen wollen — kurz es ist bei Werther so etwas, wie wenn Herzenswunden vernarben. Eine frische kräftige Thätigkeit, sollte man meinen, und alles könnte in Ordnung kommen! Aber da zeigt sich's eben, daß bei Werther das Uebel tiefer sitzt als in einer unglücklichen Liebesleidenschaft und daß Napoleon und seine Nachbeter die Sache nur obenhin nehmen, wenn sie in Werthers Verdruß mit den Adeligen ein zweites Motiv sehen, das die Einheitlichkeit störe. Das ist vielmehr nur ein zweites Symptom einer und derselben Krankheit. Werther kann mit der Welt einmal nicht zurecht kommen und mit sich selbst ebensowenig — sei's nun, daß sich's um eine Leidenschaft handle, der zu folgen ihm die Verhältnisse wehren, sei's, daß sich's um gesellschaftliche Zustände handle und um amtliche Beziehungen, die ihm das Arbeiten erschweren. Sein Gesandter ist ein „pünktlicher Narr“ von einem Bureaukraten, „Schritt vor Schritt und umständlich wie eine Baase, ein Mensch, der nie selbst mit sich zufrieden ist und dem's daher niemand zu Danke machen kann“. Nun ja, mit Vorgesetzten dieses Schlages hat's schon mancher zu thun gehabt, sie können einem die Arbeit versäuern, aber man wird auch mit ihnen fertig. Dann die Geschichte bei dem Grafen C. mit der hochadeligen Gesellschaft, die den Bürgerlichen nicht unter sich leiden will — „die übergnädige Dame von S. mit Dero Herrn Gemahl und wohlausgebrüteten Gänslein Tochter mit der flachen Brust und niedlichem Schnürleib“, wie sie „en

passant ihre hergebrachten hochadlichen Augen und Naslöcher machen“ und so weiter — der Klatsch, der sich daran knüpft, daß Werther die Gesellschaft verlassen mußte — nun dergleichen ist recht unangenehm, man begreift Werthers Wut und daß er gern irgend einen vor die Klinge bekommen hätte: aber all diese Dinge so fürchterlich tragisch zu nehmen, wie er sie nimmt, das ist eben ein Zeichen davon, daß einer im Kern nicht gesund ist. Wenn er aus diesen Gründen die heilsame Kur ganz aufgiebt, die er in ernster zielvoller Arbeit an sich hätte vollziehen können, so zeigt das freilich einerseits, daß der diplomatische Dienst ihn an sich nicht tiefer interessieren kann, so hängt das alles mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der Zeit zusammen — aber es ist andererseits auch so bezeichnend für die gegen alle unsanften Berührungen überempfindliche Werthernatur, daß man sich's kaum anders denken kann. Und es ist alles in allem ein durchaus richtig verwendetes Motiv, um den halbgenesenen Kranken wieder rückfällig werden zu lassen.

Er nimmt seine Entlassung, treibt sich unter allerlei Vorwänden da und dort herum und schlängelt sich immer näher der Heimat Lottens zu. Er gesteht seinem Freund, daß er nichts anderes will, als ihr wieder näher kommen — „und ich lache über mein eigen Herz und thu ihm seinen Willen“. Die alte Wehrlosigkeit gegen sich selbst wie gegen die Welt! Endlich ist er wieder am alten Fleck und im alten Elend, und dies ist um so schlimmer, weil Lotte jetzt verheiratet ist und von dem früheren Entweder Oder keine Rede mehr sein kann. Wer den Menschen kennt, wird voraussehen, daß jetzt der letzte Betrug ärger werden wird denn der erste;

die zweite Auflage einer solchen Leidenschaft ist selten eine verbesserte, sie kommt notwendig in ein unerträgliches Einerlei, ein lahmes Sichherumschleppen hinein, das einem freilich schließlich das Leben vollends zum Ekel machen kann.

Ganz bezeichnend ist, daß nun in Werthers Herz „Ossian den Homer verdrängt" hat. Die Ossianschwärmerei jener Zeit ist vielleicht das, in was wir uns am wenigsten mehr hineinfühlen können. Die von Macpherson im Jahr 1762 herausgegebenen angeblichen Gesänge eines irischen Barden aus dem dritten Jahrhundert sind so aus Nebel und Mondschein gewoben, so unanschaulich in ihren vielgepriesenen Naturbildern, so verwaschen und verblasen in ihren überschwenglichen unklaren Stimmungen, daß ein Klopstock die reine Klarheit und Plastik daneben ist. Wie selbst ein Herder Homer, Shakespeare und Ossian neben einander preisen konnte, ist schwer zu begreifen. Solange Werther noch homerisch zu fühlen wähnte, mochte man zwar nicht recht glauben, daß es „ohne Affektation" geschehe, aber er war doch in einem an sich gesunden Element. Nun hat Ossian den Homer in seinem Herzen verdrängt — dem Mann wird schwer mehr zu helfen sein! Und es ist ihm nicht mehr zu helfen. Nun schleppt er sich in seiner Leidenschaft herum, daß es ein Jammer ist: das einemal flackert's in ihm auf, er möchte zugreifen, wenn er bei Lotte ist, wie die Kinder zugreifen, wenn ihnen etwas gefällt; das anderemal fühlt er sich wie ausgeblasen, saft- und kraft- und widerstandslos. Und Lotte — es ist begreiflich, daß die wirkliche Lotte nicht sehr erbaut war, als sie das alles las. Die Lotte im Buch zieht ihren Verehrer eben auch so sentimental herum, ist liebenswürdiger gegen ihn, als sie

unter den gegebenen Verhältnissen sein sollte, predigt ihm dann wieder Entsagung in jenem wohlweisen Ton, der einen leidenschaftlichen Mann rasend machen kann — sie verfällt schließlich selbst in eine Art Schwermut; Albert ist wenig erbaut davon, wird eifersüchtig, die Freunde betrachten sich mit Mißtrauen, wenn der eine kommt, geht der andere: ein „ewiges Einerlei eines traurigen Umgangs“, dem man nur ein Ende wünscht, so oder so. Dazwischen lernt dann Werther einen ehemaligen Schreiber des Amtmanns kennen, der aus Liebe zu Lotte verrückt geworden ist; in der zweiten Auflage spielt die Geschichte mit dem Bauernburschen herein, dessen That Werther in seinem bereits verwirrten Urteil glaubt rechtfertigen zu können. Es geht bei ihm immer näher an jenen Zustand, wo das Pathologische physisch wird, wo Gehirnstörungen auftreten, die in Zerstörungswut ausbrechen können, daß der Mensch einen andern oder sich selbst umbringt. Jeder Irrenarzt wird seine Zustimmung zu den Worten Werthers geben: „ich bin in einem Zustand, in dem jene Unglücklichen gewesen sein müssen, von denen man glaubte, sie würden von einem bösen Geist umher getrieben. Manchmal ergreift mich's, es ist nicht Angst, nicht Begier! Es ist ein inneres unbekanntes Toben, das meine Brust zu zerreißen droht, das mir die Gurgel zupreßt. Wehe! Wehe!“

Endlich giebt's einen leidenschaftlichen Auftritt zwischen Werther und Lotte, zu dem sie sich gehörig vorbereitet haben durch gemeinsame Lesung eines langen unverdaulichen Abschnitts aus Ossian — nun ist's aus, und so wie Werther ist, kann er allerdings am Ende nichts mehr thun als sich eine Kugel vor den Kopf schießen.

Das alles ist von Anfang bis zu Ende von einer Wahrheit und Folgerichtigkeit und hat zugleich, psychologisch und ethisch, so viel Allgemeingültigkeit, daß der Roman seine Bedeutung weit über die Zeit hinaus behält, aus der er entstanden ist. Das eben zeigt den großen Dichter, daß er auch aus dem scheinbar Zufälligen, Zeitlichvergänglichen einen Gehalt herauszuholen weiß, den auch Menschen anderer Zeit und Art als den ihrigen anerkennen müssen.

Am „Werther" ist auch wieder einmal deutlich zu sehen, was eigentlich die sogenannte Wahrheit in der Poesie ist, von der heutzutage so unnötig viel Redens gemacht wird, als ob man diesen Begriff jetzt erst entdeckt hätte. Der „Werther" ist durchweg das, was man heute einen realistischen Roman nennen würde, eine durchaus aus dem gegenwärtigen, wirklich gelebten Leben gegriffene Darstellung seelischer Vorgänge, herausgesponnen aus der Gesamtheit aller äußeren und inneren Bedingungen der Entwicklung (aus dem, was die Modernen mit dem häßlichen Fremdwort „milieu" zu bezeichnen lieben) — und so dargestellt, daß auch alles Aeußere und Einzelne getreulich der Wirklichkeit entnommen ist. Aber gerade weil Goethe hier so ungeniert ins Leben hineingreift, äußerlich betrachtet so gar nichts zu erfinden scheint, einfach das Wirkliche wiederzugeben scheint, wie es ihm vorgekommen ist: gerade darum ist es sehr wertvoll, daß wir hier so leicht in die Produktionsvorgänge hineinsehen können, aus denen das Werk erwachsen ist. Denn es liegt hier so klar wie nur möglich — vor allem, was der poetische Produktionstrieb ist: nicht die Absicht, irgend ein Stück Welt und Leben mit sogenannter Objektivität darzustellen, „das Beobachtete ohne

Zuhilfenahme der Phantasie wiederzugeben“ (wie einmal ein „Moderner“ so köstlich gesagt hat); vielmehr der unbezwingliche Trieb, sich zu äußern, nicht das Objekt darzustellen sondern dem Subjekt Luft zu machen, dem eigenen drängenden Zustand einen Ausdruck zu geben. Sodann ist hier ebenso deutlich zu sehen, wie der Dichter nicht mit dem Kunstverstand erfindet sondern mit Gemüt und Phantasie findet. Um einer Grundstimmung des eigenen Lebens, die Ausdruck will, die anschaulichen Ausdrucksmittel zu verschaffen, besinnt sich Goethe nicht herüber und hinüber: wie könnte man das machen? — er geht nicht mit dem Notizbuch aus, um Beobachtungen und Studien für sein „vorhabendes“ Werk zu machen. Vielmehr: er lebt einfach und hat dabei die Augen offen, in sich hinein und um sich in die Welt, absichtslos, oft genug unbewußt. So beobachtet der Dichter als Dichter! Und so wächst allmählich ganz organisch eines aus dem andern, ohne daß es der Dichter eigentlich weiß; er drängt und treibt nicht sondern läßt die Sache einfach werden, bis sie reif ist; und eines schönen Tages, zur günstigen Stunde steht das so innerlich Gewordene als Gesamtanschauung klar vor seinem inneren Auge — nun setzt er sich hin und schreibt. Ferner aber: so unmittelbar das aus dem Leben herausgewachsen ist, so wenig ist's doch vom Leben einfach abgeschrieben. Werther ist Goethe, Werther ist Jerusalem, und doch ist er weder der eine noch der andere sondern ein dritter, ein Individuum für sich, das gleich lebendig ist wie jene beiden; Lotte ist Lotte Buff und doch nicht sie, die schwarzäugige Max und doch nicht sie; Albert vollends, so genau er in die Stelle Kestners eingefügt scheint, ist doch ein

ganz anderer, er ist eher Brentano und doch auch der nicht. So, wie die Leute alle lebendig durch den Roman wandeln, sind sie nicht Photographien sondern Gebilde der Phantasie des Dichters. Züge, Farben, Formen — im einzelnen ist alles aus der Wirklichkeit genommen und doch ist das Ganze jeder Person etwas, was so nirgends lebendig war als in der Seele des Dichters. Und ebenso ist's mit Umständen, Verhältnissen, Oertlichkeiten, Begebenheiten: nichts, was nicht irgendeinmal so hätte sein können oder gar wirklich so gewesen ist — und doch das Ganze etwas Neues, erst vom Dichter Geschaffenes. Auch die Art der Verbindung, wie das der Wirklichkeit entnommene Einzelne zum Ganzen sich zusammenfügt, das ist wieder nicht so, wie es zufällig in Wirklichkeit war, so genau es der Wirklichkeit zu entsprechen scheint: sondern alles bekommt seinen Platz, seine Verwendung und Verbindung so und da, wie und wo es für die Neuschöpfung des Dichters taugt. Was hiefür gar nicht taugt, bleibt weg, anderes kommt ganz wo anders her hinzu, wo es für die Wirkung nötig ist. Der Dichter giebt keine Studie nach dem Leben sondern ein erlebtes Kunstwerk. Dies gilt in ganz besonderer Weise auch von der Verwendung des landschaftlichen Hintergrundes. Das Naturgefühl als landschaftliches Stimmungsgefühl ist — vielleicht nicht in dem Maße, wie häufig behauptet wird, aber doch in seiner modernen Form ein Erzeugnis der Rousseau'schen Zeit und im „Werther“ tritt es zum erstenmal in voller Kraft als ein wirksamer Faktor der epischen Darstellung auf — und nun gleich in der künstlerisch einzig richtigen Weise: die Natur, die landschaftliche Umgebung mitsamt der menschlichen Staffage drin wird nicht beschrieben

und abgeschildert um ihrer selbst willen, mit geographisch treuer Wiedergabe des zufällig Wirklichen, sondern sie dient nur zum Ausdruck menschlicher Stimmung. Das Leben Werthers in Wahlheim, seine Fahrt mit Lotte zum Ball, das Gewitter, der Garten, in welchem jenes bedeutsame Abschiedsgespräch geführt wird, Werthers Herumschweifen draußen, da wo er den Verrückten trifft oder in jener wilden Ueberschwemmungsnacht — all das und dergleichen giebt Naturbilder von hoher Wahrheit und Anschaulichkeit, aber sie sind nicht für sich entworfen und einfach von der Natur abkonterfeit, sondern sie sind durchaus Symbole der Menschenstimmungen, immer nur so verwendet, daß sie der Stimmung zum Ausdruck oder zum Anreiz, zur Verstärkung oder zur Verdeutlichung dienen. — Endlich noch eins: die Empfindung der Zeit, wie sie in Tausenden lebte, ist im „Werther“ so getreulich wiedergegeben, daß man sie förmlich dran studieren kann, daß unzählige Leser das Bild ihres eigenen Zustands darin erblickten. Das ist ganz modern im Sinn der oftgehörten Forderung, daß der Dichter aus dem Geiste seiner Zeit heraus dichten solle. Und doch ist Werther keiner von all denen, die damals so empfanden, sondern im Kern seines Wesens ein Mensch, der nur sich selbst gleicht und doch auch zu ganz anderen Zeiten vorkommen kann. Er ist Typus und Individuum zugleich, in der Beschränkung einer bestimmten Zeitfarbe und doch von allgemeinerer Kulturfarbe — kurz, eben ein Geschöpf der Dichterphantasie.

Das alles schafft dem „Werther“ seine Wahrheit und zeigt, was poetische Wahrheit ist. Nicht im getreuen Abklatsch des zufällig Wirklichen besteht sie, und nicht durch be-

wußte fleißige Beobachtung und peinlich genaue Wiedergabe des Beobachteten entsteht sie; sondern dadurch entsteht sie, daß das Wirkliche individuelles Leben im Dichter wird, von ihm durchempfunden und durchgelebt, als subjektiver Zustand phantasiemäßig angeschaut wird — und in der künstlerisch angemessenen Wiedergabe dessen, was so persönlich geworden ist, ein Neues und doch nicht Willkürliches, darin besteht die poetische Wahrheit. Künstlerische Wahrheit wie Schönheit ist in ihrem Wesen persönlich, und in den Tiefen des Persönlichen allein vollzieht sich die Ausgleichung dieser beiden, vom Fanatismus der Theorien oft so unnötig auseinandergerissenen Momente.

Die Wirkung des „Werther“ war noch viel größer und weitergreifend als die des „Götz“; sie zeigte, daß Goethe damit so recht ins Herz der Zeitstimmung gegriffen hatte. Aber was an dieser Zeitstimmung krank war, das war in Goethe überwunden, im Durchschnitt der Zeitgenossen nicht. Deswegen wirkte der Roman auf andere zunächst nicht befreiend und heilend sondern als neue Ansteckung; die Leute wurden toll. Wer freilich gerade diese Zeitstimmung nicht mitdurchlebt hatte, der stellte sich kritisch der Sache gegenüber; wenn er ein Lessing war, mit geistvoller Opposition gegen den seelischen Inhalt, mit Anerkennung des künstlerisch Wertvollen an dem Roman — wenn er ein Nicolai war, mit entsetztem Philistertum — wenn er ein Hauptpastor Götze war, mit moralisierendem Aufschrei. Nicolais „Freuden des jungen Werther“ haben Goethe mehr geärgert als eigentlich nötig war; er hat sich mit verschiedenen Epigrammen gerächt, das derbste zeigt Nicolai auf Werthers Grab. Aber auch bei

dem Erfolg seines Romans wurde ihm etwas bange. Immer-hin fühlte er seine Kraft, auf die Welt zu wirken, und es ist bezeichnend, wie er die empörte Charlotte Kestner mit dem Hinweis darauf zu beruhigen sucht, daß „ihr Name jetzt von tausend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgesprochen werde“.

Im übrigen war er als echter Dichter mit der Sache fertig und frei für neues Leben und neues Schaffen.

Sechstes Kapitel.

Clavigo. — Stella. — Singspiele.

Sehr rasch auf den „Werther“, im Sommer 1774 schrieb Goethe den „Clavigo“. Auch er ist noch stark durchsetzt von den persönlichen Erlebnissen der jüngsten Zeit, ist abermals eine Auseinandersetzung des Dichters mit sich selbst — als Drama aber etwas ganz anderes als der „Götz“, im guten wie im schlimmen Sinn.

Den „Clavigo“ bezeichnen die gangbaren populären Litteraturdarstellungen mit rührender Uebereinstimmung als einen Rückschritt, unter pflichtgemäßer Anführung des Merckschen Wortes: „solchen Quark mußt du mir künftig nicht mehr schreiben — das können die andern auch“. Rückschritt! Als ob der junge Goethe ein Poetenschüler wäre, der das Dichten lernt und nun Fortschritte und Rückschritte macht. Auch der „Clavigo“ ist in seiner Art ein ebenso notwendiges Erzeugnis persönlichen Lebens in Goethe wie „Götz“ oder „Werther“. Fortschritt und Rückschritt sind, psychologisch betrachtet, hier gar keine Begriffe.

Quark? Nun ja, im Vergleich zu „Götz“ oder dem eben dazumal werdenden „Faust“ bedeutet „Clavigo“ als Kunstwerk nicht eben viel, solange man auf den allgemeinen poetischen Gehalt, auf die tragische Wirkung sieht. Auch das speziell Dramatische hat einen bedenklichen Bruch in der Art, wie die Katastrophe entsteht. Auch in den Charakteren ist vieles, was an sich wenigstens nicht sonderlich anziehend ist. Aber in doppelter Hinsicht ist der „Clavigo“ unter Goethes Jugendwerken doch etwas mehr als Quark: einmal zeigt er (in dieser Beziehung eine Ergänzung zum „Götz“) die formelle Befähigung, etwas zu machen, was allerdings „andre auch können“, womit aber häufig ihr ganzes Können erschöpft ist: ein gerechtes Bühnenstück; sodann aber ist es doch wieder kein mit dem bloßen technischen Bühnenverstand gemachtes Ding, sondern selbst dieser „Quark“ ist in mehr als einer Hinsicht wieder aus Leben und Erfahrung herausgewachsen: der Stoff ist dem Dichter auch hier wieder das Material, das er zum Ausdruck des Persönlichen gestaltet.

Die Entstehung des Stückes wird, wie es scheint, in der Regel eben als ein Beweis angesehen, daß man hier nichts habe als eine willkürliche Gelegenheitsarbeit, die gerade so gut hätte unterbleiben können. Goethe selbst erzählt die Sache in „Dichtung und Wahrheit“, und wenn ihn sein Gedächtnis nicht täuschte, war's kurz so: man macht die üblichen Gesellschaftsspiele, bei denen eine beliebte Form ist, daß zweie aus der Gesellschaft eine Zeit lang Mann und Frau spielen müssen. So wird Goethe der Spielgemahl eines Mädchens, der Anna Sybille Münch, für die er sich eine Zeit lang interessierte; man liest in einer Gesellschaft die damals Aufsehen erregenden,

eben 1774 erschienenen Memoiren des Beaumarchais (des Dichters des „Figaro“ und des „Barbiers“), in denen er seinen und seiner Schwester Roman mit dem Madrider Archivar Clavijo erzählt; die Frau Gemahlin wünscht, daß der Herr Dichtergemahl das Ding dramatisiere, Goethe verspricht's und in acht Tagen hat er den „Clavigo“ geschrieben.

Nun wäre ja dem jungen Goethe wohl zuzutrauen, daß er einmal im Uebermut auch ein Kunststückchen gemacht hätte, bei dem sein Inneres nicht beteiligt gewesen wäre. Aber wenn man dem Stück ins Innere sieht, so kann kein Zweifel sein: Goethe hätte diese Wochenarbeit nicht gemacht, wenn ihm nicht gleich in der Gestalt des Clavigo etwas entgegengekommen wäre, worein er wieder etwas von seinen eigenen Zuständen hätte legen können; wenn nicht mit Marie Beaumarchais das Bild von Friederike Brion sich fast notwendig hätte verbinden müssen; wenn nicht in die — übrigens frei erfundene — Figur des Carlos sich hätte etwas hineinlegen lassen, was Goethe für sich selbst suchte, was er in Freunden wie Merck sah. Auch in diesem „Quark“ arbeitet der Dichter von innen heraus, so weit die Flüchtigkeit der Ausführung es überhaupt zuläßt; auch für solch rasche Nebenarbeit hat er eben genug in sich, was Blut und Leben geben kann.

Der Rohstoff ist wie beim „Werther“ wieder ganz aus der unmittelbaren Gegenwart gegriffen. Beaumarchais' Memoiren, die er aus Anlaß seines Aufsehen erregenden Prozesses von 1771 schrieb, waren damals, was man heute mit den geschmacklosen Ausdrücken „aktuell“, „sensationell“ bezeichnen würde; sein Abenteuer in Madrid hatte im Jahre 1764 gespielt. Clavijo lebte noch bis 1806, hätte sich also, wie

Lewes launig bemerkt, noch auf deutschen Bühnen umbringen sehen können. Die Sache war, um sie kurz in Erinnerung zu bringen, die: Beaumarchais hatte zwei Schwestern in Madrid, eine verheiratet; in die andere verliebte sich ein junger Schriftsteller, Don Clavijo y Flaxardo, der eine moralische Wochenschrift nach englischem Geschmack herausgab. Er sollte die jüngere Beaumarchais haben, wenn er ein Amt hätte; er wurde Archivar des Königs, die Hochzeit war vorbereitet, aber nun glaubte er glänzendere Aussichten zu haben und zog sich zurück, kam dann aus äußeren Rücksichten wieder und trat nach zwei Tagen abermals zurück. Marie wurde krank. Als der Bruder in Paris davon erfuhr, ging er nach Madrid, besuchte Clavijo und zwang ihm eine Ehrenerklärung ab, die er veröffentlichen wollte. Clavijo bat um Aufschub, gewann dann die Verzeihung der verlassenen Braut, suchte sich aber auf's neue zu drücken, und als Beaumarchais ihm abermals den Meister zeigte, erwirkte er einen Haftbefehl gegen ihn. Doch Beaumarchais wußte bis zum König zu dringen und hatte die Befriedigung, daß Clavijo seines Amtes entsetzt wurde. Nachher wurde die Sache vergessen und Clavijo stand als Schriftsteller und Gelehrter bis zu seinem Tode in Ansehen.

Goethe schrieb nach der Abfassung des „Clavigo“ an Schönborn, er habe da „eine moderne Anekdote dramatisirt mit möglichster Simplicität und Herzenswahrheit — der Held ein unbestimmter, halb groß halb kleiner Mensch, Pendant zum Weislingen im ‚Götz‘, vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundung einer Hauptperson; auch finden sich hier Scenen, die ich im ‚Götz‘, um das Hauptinteresse nicht zu schwächen, nur andeuten konnte.“ Da ist's ja klar, was ihn

dichterisch interessierte; und diese Scenen können keine anderen sein als die, in denen des Helden schwankendes Wesen in der Liebe, sein Sichwegdrücken von der Geliebten weiter ausgeführt ist. Also Nachklänge von Sesenheim! Gleich in der ersten Scene steht eine höchst bezeichnende Stelle. Clavigo sagt: „Ich kann die Erinnerung nicht los werden, daß ich Marie verlassen — hintergangen habe, nenns wie du willst.“ Und Carlos: „— — daß du sie liebtest, das war natürlich, daß du ihr die Ehe versprachest, war eine Narrheit, und wenn du Wort gehalten hättest, wärs gar Raserei gewesen.“

Goethe hat nun auch hier wieder an den Grundzügen der Handlung, wie sie der Stoff gab, nichts Wesentliches geändert — wenigstens bis zur Katastrophe hin. Die vier ersten Akte sind ganz nach Beaumarchais gearbeitet, die große Unterredung im zweiten Akt zwischen Beaumarchais und Clavigo ist sogar teilweise wörtlich nach Beaumarchais' Memoiren. Aber wieder wie im „Werther“ ist die innere Entwickelung der Handlung, ihr Lauf durch die Seelen mit großer Selbständigkeit und ungemein sicherer Hand geführt. Clavigo ist ein Schwächling und eitler Mensch, das ist wahr; gleich sein erstes Wort verrät ihn als litterarischen Gecken: „das Blatt wird eine gute Wirkung thun, es muß alle Weiber bezaubern.“ Und er ist ein Streber, dem die Carriere wichtiger wird als die Verpflichtungen, die Herz und Gewissen ihm auferlegen würden: „War ich Marie mehr schuldig als mir und ists eine Pflicht, mich unglücklich zu machen, weil ein Mädchen mich liebt?“ Er hat sich von Marie bereits losgemacht, als das Stück beginnt: „Sie ist verschwunden, glatt aus meinem Herzen verschwunden, und wenn mir ihr Unglück nicht manch-

mal durch den Kopf führe — daß man so veränderlich ist!“ Als ihn der männlich überlegene Beaumarchais „an langsamem Feuer gebraten“ hat, da ist's ihm zunächst Ernst, zu Marie zurückzukehren; aber ebenso leicht bringt ihn Carlos wieder herum, zum zweitenmal den Schlechten zu machen. Wohl, das hat wenig Sympathisches und ist einfach dem Stoffe entnommen. Aber zweierlei darf man nicht übersehen: einmal die psychologische Wahrheit in der Darstellung dieses schwachen Strebers und dessen subjektive Wahrhaftigkeit, mit der er doch niemals anders scheinen will, als er ist: er belügt weder sich noch andere mit Wissen sondern giebt sich eben, wie er leider Gottes ist; diese objektive und subjektive Wahrheit ist die Wahrhaftigkeit des Menschen und des Dichters Goethe. Das zweite aber: Goethe fügt ein Motiv ein, welches das zweite Zurücktreten Clavigos noch anders als aus seiner bloßen Schwachheit heraus begründet: Marie findet er bei seiner Rückkehr zu ihr nicht mehr als das blühende gesunde Mädchen, das er früher geliebt, sie ist schwindsüchtig — schon von jeher gewesen nach Carlos, Clavigo sieht's jetzt erst. Man braucht die Frage nicht zu erörtern, ob auch das ein Motiv von Sesenheim her sei, ob Friederike Brion schwindsüchtig gewesen sei und ob das wenigstens mit ein Grund gewesen sei, warum Goethe sie verlassen habe; das geht uns hier nichts an. Aber daß für Clavigo mit dieser Erkenntnis die Sache etwas anders steht als früher, leuchtet ein: nun spricht nicht mehr sein Herz allein, sondern der durch Carlos vertretene Verstand hat doch auch ein Recht dreinzureden. Carlos ist zwar ein Mensch von einiger Gefühlsroheit, er hat vielleicht kein tieferes Gefühl als für den Freund Clavigo; aber aus

seinen Reden im vierten Akt spricht doch so viel gesunder Menschenverstand, daß oft schwer dagegen aufzukommen ist — es ist oft, wie wenn Goethe selbst ein Gefühl eigener größerer Bestimmung gegenüber einer alltäglicheren Auffassung der Verhältnisse und Pflichten sich zurechtzulegen und zu rechtfertigen suchte.

So ist schließlich ein Konflikt da, der für Clavigo doch nicht bloß in der Schwächlichkeit seines Charakters begründet ist; er hat das Bewußtsein: ich habe sie unglücklich gemacht — aber er kann sich auch fragen: soll ich mich dazu noch unglücklich machen? Nun ist freilich die Schwindsucht in der Poesie etwas, was zwar dem modernsten pathologischen Geschmack sehr entspricht aber an sich doch wenig Anmutendes hat; und wenn nachgerade die Bühne zum Spital, Armenhaus, Zuchthaus und dergleichen werden soll, so darf man protestieren. Immerhin aber ist kein Grund einzusehen, warum nicht ausnahmsweise auch Krankheit als ein Motiv unter anderen im Drama verwendet werden soll — es kommt nur darauf an, wie es geschieht. Und Goethe hat das Motiv doch so überzeugend in die Kette der Verwickelungen eingefügt, welche das dramatische Gericht über Clavigo ergeben, daß man nicht einsehen kann, warum nicht hier ein solcher Ausnahmefall vorliegen soll. Uebrigens muß ja auch nicht jedes Werk eitel Großes enthalten — das hat Goethe selbst schon in Beziehung auf seinen „Clavigo“ bemerkt; und ihn unter die großen unsterblichen Werke Goethes einzureihen, wird nicht leicht jemand einfallen. Nur muß man ihn auch nicht um jeden Preis zum völligen „Quark“ stempeln wollen.

Etwas anderes ist's freilich mit der Katastrophe des

fünften Aktes: diese trägt freilich das Zeichen der flüchtigen Arbeit nur allzudeutlich. Man sieht ja wohl, was Goethe will: es soll ein ganz vollkommenes endgültiges Gericht über Clavigo ergehen, er soll an sich selbst zu Grunde gehen, nicht in Ehren bleiben oder wieder zu Ehren kommen wie der historische Clavijo. Und da die äußere Lebensvernichtung in der Tragödie als der naturgemäße symbolische Ausdruck für die innere Vernichtung gilt, so soll Clavigo sterben. Aber das wird nun in der Eile ganz äußerlich gemacht, ohne innere dramatisch-tragische Notwendigkeit: es ist ein Zufall, daß Clavigo in die Straße kommt, durch die der Leichenzug der Marie Beaumarchais geht, und wie er nun an ihrem Sarge handgemein mit Beaumarchais wird, ist's wieder ein Zufall, daß er fällt und nicht der andere — er muß nicht notwendig der schlechtere Fechter sein. Das ist allerdings, wenn man bei Goethe so sagen darf, ein wenig gesudelt; das hätten allerdings „die andern auch können". Zum Glück konnte eben Goethe noch vieles, was die andern nicht konnten, und so mochte er wohl einmal zeigen, daß er auch könne, was andere können, nämlich ein bühnenwirksames Stück schreiben nach dem bühnenschwierigen „Götz". Als Denkmal davon mag der Clavigo gelten — und zugleich bleibt auch er ein Stück von Goethes poetischer Generalbeichte und in seiner Art ein neuer Beweis davon, wie Goethe dichtete, auch wenn er's einmal auf die leichte Achsel nahm.

Mit „Clavigo" in einem Atem pflegt man das Schauspiel „Stella" zu nennen, das etwa dreiviertel Jahre später entstanden ist. Es ist allerdings in gewissem Sinn ein Gegenstück zu „Clavigo". „Ein Schauspiel für Liebende" ist es in

der ersten Fassung betitelt, im Jahr 1805 hat Goethe ein „Trauerspiel“ daraus gemacht.

Goethe meint in „Dichtung und Wahrheit“, bei einiger Aufmunterung hätte er damals noch ein Dutzend Bühnenstücke wie „Clavigo“ machen können. Niemand wird bedauern, daß Goethe nicht unter die Bühnenstückfabrikanten gegangen ist; aber es wäre ihm überhaupt innerlich nicht wohl möglich gewesen. Auch „Stella“ ist schwerlich dem Bestreben entsprungen, die Bühne zu bereichern; aber wir haben hier insofern ein Gegenstück zu „Clavigo“, als Stella ebenso theaterfähig gebaut ist, korrekt und bühnenwirksam. Dagegen steht das Stück an Gehalt dem „Clavigo“ weit nach; und der Eindruck, den es auf der Bühne machen kann, ist doch mehr nur ein augenblicklich täuschender.

Ueber etwaige Anlässe zur Entstehung des Stückes, über bestimmte persönliche Beziehungen, weiß auch die heutige Kleinforschung nichts Sicheres; es ist ja kein Unglück. Wer aber Goethes Art zu schaffen kennt und mit einigem Scharfblick ins Innere des Stückes schaut, wird nicht im Zweifel sein können, daß auch hier eine persönliche Stimmung Goethes zu Grunde liegt.

Fernando hat frühzeitig geheiratet, aber seine Frau Cäcilie hat ihn nicht auf die Dauer zu fesseln vermocht. Stella hat seine Leidenschaft erregt, er hat Cäcilie verlassen und mit Stella jahrelang ein abgeschiedenes Liebesglück genossen; dann hat er sich auch von ihr wieder entfernt. Nach langen Abenteuern kehrt er zu ihr zurück und trifft da auf Cäcilie, welche ihre und seine Tochter Lucie als Gesellschafterin zu Stella bringt. Man erkennt sich gegenseitig und

Fernando, der eben in neuer Leidenschaft zu Stella entbrannt ist, glaubt auch die alte Liebe zu seiner Frau wieder erwachen zu sehen. Aber er kommt doch von Stella nicht los. Da erinnert sich Cäcilie der alten Geschichte vom Grafen von Gleichen und seinen zwei Frauen und macht den Vorschlag, dies löbliche Beispiel nachzuahmen. Jubelnd geht Fernando darauf ein und der Konflikt ist gelöst. — Erst 1805, von Schiller darauf aufmerksam gemacht, daß ein solcher Konflikt eigentlich nur eine tragische Lösung zulasse, hat Goethe den Schluß umgearbeitet: Stella, eine Lösung nicht sehend, nimmt Gift und Fernando erschießt sich.

Es ist eine Stimmung wunderlich geteilter Liebesleidenschaft, die durch das wunderliche Stück geht, und einer solchen Stimmung des Dichters muß es entsprungen sein. Wir können uns solche Stimmungen in des damaligen Goethe Seele wohl denken: es ging dort um jene Zeit, so am Anfang des Lilitrubels und vorher, oft etwas bunt zu, wie aus den Briefen deutlich zu merken ist. Und es ist ein psychologisches Problem, das auch sonst schon in der Litteratur aufgetaucht ist, ob solch geteilte Liebesleidenschaft möglich sei und wie daraus sich entspinnende Konflikte zu lösen seien. In einer Zeit vollends, da haltloses Empfindungswesen so allgemein verbreitet war wie dazumal, mochten derartige Stimmungen und Probleme auch andere beschäftigen — die günstige Aufnahme der „Stella“ zeigt, daß Goethe auch hier wieder einer verbreiteten Zeitstimmung Ausdruck gegeben hat. Aber so wichtig die persönliche Stimmung und die Fühlung mit Zeitstimmungen für das poetische Schaffen ist, nicht jede Stimmung ist eben fähig, einem erquicklichen Kunstwerk zum Leben

zu verhelfen. Es giebt persönliche Stimmungen kränklicher Art, die mit dem Mittelpunkt der Persönlichkeit eigentlich nichts zu thun haben, die man überwindet und überwinden muß, ohne ihnen viel Bedeutung einzuräumen; man thut besser, sie mit dem sittlichen Willen zu verarbeiten und zu erledigen, als Poesie daraus zu machen. Und was von Stimmungen des einzelnen gilt, das gilt auch von Stimmungen einer ganzen Zeit. Die Stellastimmung ist ein nichtsnutziger Nebentrieb und Ableger der Wertherstimmung; die Wertherstimmung war mit dem Roman erledigt und „Stella“ konnte nichts mehr werden als ein technisch gutes Bühnenstück und im übrigen ein höchst unerquicklicher Nachklang des „Werther“, ein weichliches Ding, das den sittlichen Ernst und die einfache Wahrhaftigkeit, die noch im „Clavigo“ waltet, vermissen läßt. Weislingen, Werther, Clavigo sind wahre Helden des Charakters und Willens neben diesem tröpfigen Fernando, für den es schwer ist nur auch eine Spur von Teilnahme aufzubringen. Selbst wenn der Konflikt an sich, die geteilte Stimmung einer doppelten Liebesleidenschaft an sich interessieren sollte: an einem so jämmerlichen Gesellen wie Fernando interessiert das nicht mehr. Da müßte man doch einen andern Kerl vor sich sehen — oder nur wenigstens herausspüren, daß noch anderes an ihm ist. In Weislingen, Werther, Clavigo erkennt man gern ein persönlich erlebtes Stück Goethe — in Fernando gar nichts als eine ungute wirre Laune des Frankfurter Doktors, die er nicht hätte mit dichterischer Gestaltung beehren sollen.

Insofern ist „Stella“ erst recht und anders als „Clavigo“ — ein Quark. Immerhin natürlich kann sich ein Dichter

wie Goethe auch hier nicht verleugnen. In den beiden Charakteren der Stella und Cäcilie steckt wieder mancher Zug, der Goethes frühe und genaue Kenntnis des weiblichen Herzens zeigt; und Nebenfiguren wie die Postmeisterin oder der prächtige Backfisch Lucie sind mit sicherer Hand gezeichnet. Aber im ganzen mag man gerade an „Stella" sehen, was dabei herausgekommen wäre, wenn Goethe noch ein Dutzend Bühnenstücke nach dem „Clavigo" angefertigt hätte: Ausmünzung von Stimmungen, die's nicht verdienen, denen man höchstens einmal lyrisch Luft macht. Merck hatte ganz Recht, daß er Goethe diese Sachen verleidete.

Nicht erbaulicher als „Stella", vielmehr völlige Nebenarbeiten sind die Singspiele, mit denen sich Goethe in jener Zeit einließ. Insbesondere „Erwin und Elmire" würde heute sicherlich kein Mensch mehr nennen und kennen, wenn's nicht von Goethe wäre. Dies „Schauspiel mit Gesang" ist wahrscheinlich im Winter 1773 auf 74 entstanden, wurde aber später erst vollendet und veröffentlicht. In der That ein herzlich unbedeutendes Singspiel im Geschmacke der Zeit! Goethe selbst schreibt an Kestner, es sei „ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl auf den Horizont des Akteurs und der Bühne gearbeitet." Es gefiel freilich vielen Empfindsamen dennoch ausnehmend. Elmire ist eine modisch gebildete junge Dame, sie liebt einen gewissen Erwin, eine launische empfindelnde Seele. Sie plagt ihn und er läuft in die Welt hinaus, gilt als verschollen, hält sich übrigens als Einsiedler in der Nähe auf. Bernardo, der ehemalige Sprachlehrer des Dämchens führt die beiden in der Einsiedelei durch eine billige Verkleidungsscene wieder zusammen. Das einzige Erfreuliche

in dem flachen Ding, das einzige, worin man den guten jungen Goethe wieder erkennt, sind die Reden der Mutter Olimpia in der ersten Scene, in der diese brave Mutter dem Gänschen Tochter den Kopf zurechtsetzt und über Mädchenbildung kräftige Worte spricht — man könnte sie noch heute im Auszug drucken lassen und allen Damen, die auf modische Erziehung ihrer Töchter halten, sowie allen Vorsteherinnen höherer Töchterschulen zur Beherzigung und Nachahmung überreichen. Auch die eingestreuten Gesänge sind ziemlich poesielose Operntextware; doch hat Goethe auch zwei seiner echten Lieder eingefügt: „Ein Veilchen auf der Wiese stand —" und „Ihr verblühet, süße Rosen." Man sieht an dieser Arbeit, was für kleine mittelmäßige Sachen auch ein großer Dichter zusammenschreiben kann, wenn er sich einmal ins Fahrwasser der Mittelmäßigkeit begiebt.

Immerhin etwas höher steht das andere Singspiel „Claudine von Villabella"; gleichfalls um jene Zeit entstanden, im Frühjahr 1775 vollendet, wurde es von Goethe noch in Italien für würdig gehalten, daß er es völlig in Verse umarbeitete — viel höher, als es von Haus aus stand, konnte es freilich auch der Vers nicht heben. Was dies Singspiel über das andere stellt, ist lediglich das, daß hier wieder mehr erlebte Stimmungen herausschauen, wenigstens aus der eigentlichen Hauptfigur Crugantino. Er ist einer jener Vagabunden aus edlem Hause, wie sie in spanischen Novellen herumlaufen und in Shakespeares Prinz Heinz sich zu einer klassischen Figur verdichtet haben: ein im Grunde guter Kerl und geistreicher Kopf, der aber vor eitel Ueberschuß an Saft und Kraft einer ihm unerträglichen gesitteten Gesellschaft entläuft, mit

fidelen Lumpen sich herumtreibt, bei allen Mädchen sich herumträgt, bis ihm endlich eine das Herz etwas ernsthafter anfaßt und ihn dem soliden Leben wieder zurückgiebt. Die Singspielfabel, die das entwickelt, ist an sich nicht viel gehaltvoller als das, was „Erwin und Elmire“ bietet. Auch die für den Gesang bestimmte Lyrik ist ganz im üblichen Opernarien-, Duett- und Terzettstil gehalten, nicht so flach wie in „Erwin und Elmire“, teilweise nicht ganz ohne tiefere Stimmung, nicht ohne musikalisch-rhythmischen Reiz, aber doch für einen Goethe Dutzendware. Auch hier sind dann einige Sachen eingestreut, die höheren Anspruch erheben dürfen: so die in Bürgerschem Ton gehaltene Ballade „Es war eine Buhle frech genung“; auch das hispanisirende Lumpenlied Crugantinos, das in einer roh und renommistisch verballhornten Form noch durch die Kommersbücher läuft, in seinem ursprünglichen Ton aber fast an den Ton Valentins im „Faust“ erinnert:

„Mit Mädeln sich vertragen
Mit Männern 'rumgeschlagen,
Und mehr Credit als Geld;
So kommt man durch die Welt.
Ein Lied, am Abend warm gesungen,
Hat mir schon manches Herz errungen;
Und steht der Neider an der Wand,
Hervor den Degen in der Hand;
'Raus, feurig, frisch
Den Flederwisch!
Kling! Kling! Klang! Klang!
Dik! Dik! Dak! Dak!
Krik! Krak!
Mit Mädeln sich vertragen,
Mit Männern 'rumgeschlagen,
Und mehr Credit als Geld;
So kommt man durch die Welt.“

Was aber an dem Stück eigentlich interessieren kann, ist wie gesagt nur Crugantino. Es ist echt Goethische Jugendstimmung, wenn er — von seinen Verwandten endlich aufgefunden und infolge seines Abenteuers mit Claudine zum Versuch der Solidität entschlossen — dem Don Sebastian auf dessen Mahnung: „Führt euch beßer auf!“ erwidert: „Mit eurer Erlaubniß, mein Herr! davon versteht ihr nichts! Was heißt das aufführen? Wißt ihr die Bedürfniße eines iungen Herzens, wie meins ist? Ein iunger toller Kopf? Wo habt ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unerträglich! Will ich arbeiten, muß ich Knecht seyn; will ich mich lustig machen, muß ich Knecht seyn. Muß nicht einer der halbweg was werth ist, lieber in die weite Welt gehn? Verzeiht! Ich höre nicht gern anderer Leute Meinung; verzeiht daß ich euch die meinige sage. Dafür will ich euch auch zugeben, daß wer sich einmal ins Vagiren einläßt, dann kein Ziel mehr hat und keine Grenzen; denn unser Herz — ach! das ist unendlich, so lang ihm Kräfte zureichen!“ Da hört man deutlich den mißvergnügten Frankfurter Advokaten von 1774 und 75, dem Arbeit und Vergnügen oft genug nicht viel mehr war als Knechtschaft, der keinen rechten Platz finden konnte in der bürgerlichen Gesellschaft und sich nun aufs „Vagieren“ einließ — Vagieren am ganzen Rhein herum und bis in die Schweiz und Italien zu, Vagieren bei allerlei Mädchenherzen herum, bis er bei Lili Schönemann endlich den Versuch machte, ein ernsthafter Bräutigam und bürgerlicher Heiratskandidat zu werden.

Siebentes Kapitel.

Fragmente. — Frankfurter Lyrik.

In Zeiten lebhaften Produktionstriebes — und das war für Goethe seine Frankfurter Zeit — macht ein Dichter manches, wobei er nicht mit seiner vollen Kraft, mit seiner ganzen Persönlichkeit beteiligt ist, was aber der Mitwelt noch ganz gut gefällt — wie „Stella“ und was auf dieser Linie sich hält; die Nachwelt meint möglicherweise, er hätte Besseres thun können. Er hat auch zur selben Zeit besseres Zeug auf seinem Webstuhl, mehr vielleicht, als er fertig machen kann: gerade für das, was er eigentlich ganz vom Centrum her zu geben und zu sagen hätte, greift er bald nach diesem bald nach jenem Bildstoff, aber keiner genügt ihm ganz, um sich dran auszusprechen. Der Marmor wird angehauen, eine Weile geht der Bildner tüchtig ins Zeug — dann verhaut er sich oder der Marmor zeigt eine unreine Ader: die Arbeit verliegt. Das giebt in der Poesie Fragmente, die einen hohen Begriff von den Absichten des Dichters geben und als Fragmente sogar hohe Schönheit aufweisen können, aber sie bleiben Fragmente. Und sind’s dramatische oder epische Pläne, so

bleibt möglicherweise ein gutes Stück Arbeit übrig, das als kräftig stilisierte gehaltvolle Lyrik gelten kann und als solche den poetischen Gedanken des nur begonnenen Werkes in konzentrierter Weise ausspricht — so war's mit Goethes „Mahomet" und „Prometheus". Inzwischen aber hat der Dichter noch etwas anderes gefunden, das ihm nun ganz rein und günstig liegt, um das Beste von dem, was er hat und sagen will, darin zum Ausdruck zu bringen — und das giebt dann ein Hauptwerk, ob es schon jetzt oder später fertig werde: das war für Goethe damals der „Faust". Nebenher lagerte sich (vom „Werther" abgesehen) auch einiges in den älteren Schichten des „Egmont" ab, und — wie das in solchen Zeiten natürlich ist — kräftige Stimmungen, die kein umfangreicheres Kunstwerk zu ihrer Erledigung fordern, sprachen sich energisch in der dazwischen ununterbrochen fortfließenden Lyrik aus.

Ein „Julius Cäsar", der den Dichter 1773 beschäftigte, ist lediglich dramatischer Plan geblieben; „Mahomet" und „Prometheus" ergaben Fragmente, die der Lyrik sich einfügten; dazu kommt ein episches Fragment, „Der ewige Jude".

„Mahomet" ist das früheste dieser Fragmente. Was Goethe selbst darüber in „Dichtung und Wahrheit" berichtet, ist mit einiger Vorsicht aufzunehmen. Er stellt die Sache so dar, als ob sein Verkehr mit Lavater und Basedow den Plan des „Mahomet" in ihm hätte entstehen lassen. Es habe ihm nicht verborgen bleiben können, daß diese beiden geistige, ja geistliche Mittel zu irdischem Zwecke gebrauchten; es habe sich in ihm der Gedanke gebildet, daß der vorzügliche Mensch das Göttliche, das in ihm ist, auch außer sich verbreiten möchte — „dann aber trifft er auf die rohe Welt, und um auf sie

zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen; hiedurch aber vergiebt er jenen hohen Vorzügen gar sehr und am Ende begiebt er sich ihrer gänzlich.“ Das sei ihm innerlich lebendig geworden und er habe es an dem Leben Mahomets darstellen wollen, den er nie einfach für einen Betrüger habe halten können, dessen Leben er vorher schon mit großem Interesse gelesen und studiert habe. Mahomet sollte demnach zuerst der Reformator des alten Glaubens sein, der Prophet der ehrlich an seine Sendung glaubt; aber wie es an die weitere Ausbreitung des Glaubens geht, kommen die weltlichen Gewaltmittel, List, Grausamkeit, „das Irdische breitet sich aus, das Göttliche tritt zurück und wird getrübt“; vergiftet faßt er sich und stirbt gereinigt.

Der Verkehr Goethes mit Lavater und Basedow fällt in den Sommer 1774; Goethe erzählt im 14. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ sehr ergötzlich und anschaulich davon und giebt ein treffliches Bild von dem Wesen der beiden — das Lavaters freilich schon vom Standpunkt seiner späteren Beurteilung des Mannes aus. Im Goetheschen Hause trafen damals — zur offenen Freude der Mama, zur geheimen Befriedigung auch des Vaters — schon allerlei berühmte Leute ein, die den Doktor kennen lernen wollten. Mit Lavater war Goethe schon in Korrespondenz getreten über Sachen seiner Physiognomik, nun machte der wunderliche Christ und Helfer am St. Peter in Zürich eine Reise durch Deutschland und verfehlte nicht, in Frankfurt vorzusprechen. Lavater hätte gern jedermann zu seinem Christentum bekehrt und sammelte überall eine gläubige Gemeine um sich, zum guten Teil freilich aus Weiblein, über deren Gebaren Merck seine bösen

Witze machte. Goethe begleitete, wie bekannt, Lavater nach Ems, kehrte dann seiner Geschäfte wegen nach Frankfurt zurück, traf dort Basedow, der für sein Philanthropin reiste, und zog mit diesem wieder Lavater nach und dann mit beiden den Rhein hinab. Goethes aufmerksames Auge mußte sehen, in wie vielen Beziehungen Basedow ein interessantes Gegenbild zu Lavater war; schon im Aeußeren, in seinen oft unsauberen Manieren, in der mehr verletzenden als gewinnenden Art, wie er für seine Ansichten warb, und auch darin, daß er, während Lavater alles sanft „zusammengläubigen" wollte, in grober Weise Aufklärung trieb und namentlich über kirchliche Dogmen, die ihm nicht genügend in der Bibel begründet schienen, jeden Tanzmeister mit fanatischem Eifer zu belehren suchte. So entstand unter anderem jene drollige Situation beim „Diner zu Coblenz", die Goethe in den bekannten launigen Knittelversen festgehalten hat. Beide aber, Lavater und Basedow, hatten trotz allem das Gemeinsame, daß sie ihre Ideen mit Feuereifer auszubreiten suchten, daß aber dabei eben nicht alles so gar geistlich und heilig herging und zuweilen recht Menschliches sich breit machte oder dazwischen schlich. So wenigstens erschien es Goethe, als er „Dichtung und Wahrheit" schrieb; und wenn auch, namentlich in Beziehung auf Lavater, sich manches in seiner Erinnerung und seinem Urteil etwas umgebildet und verschärft haben mag, so wird man doch, alles in allem genommen, gegen seine Auffassung wenigstens nichts Wesentliches einwenden können.

Daraus soll sich nun bei ihm die Idee seines „Mahomet" gebildet haben. Seine Erinnerung täuschte ihn freilich insofern, als das Fragment des „Mahomet" nach der Ver-

sicherung der Goetheforscher schon aus dem Jahr 1773 stammen soll. Immerhin mögen Lavater und Basedow zu dem schon früher entstandenen Plan neue Motive und Anregungen gegeben haben. Auch darin täuscht sich Goethe, wenn er berichtet, es sei von „Mahomet" nur das noch vorhanden, was als „Mahomets Gesang" in den Gedichten steht. Es ist auch die Hymne an den Nachthimmel noch vorhanden, mit der Mahomet das Stück beginnen sollte, und seine daran sich anschließende Unterredung mit seiner Pflegemutter. „Mahomets Gesang" selbst ist zwar nicht das, was der Titel zu besagen scheint sondern ein Wechselgesang zwischen Ali und Fatima: unter dem Bilde des Stroms wird der Preis alles dessen gesungen, was beherrschendes, weitgreifendes Genie heißt und was nach Goethes Bericht den eigentlichen Grundgedanken des Ganzen ausmachen sollte: „alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermag, sollte dargestellt werden, und wie es dabei gewinnt und verliert." Es leuchtet aber sofort ein, daß gerade das etwas Wesentliches war, was dem Dichter selbst damals, wenn auch unbewußt, in der Stimmung saß, im „Mahomet" sollte es dichterische Gestalt annehmen — und insofern ist „Mahomets Gesang" doch eigentlich sein Gesang, die lyrische Verdichtung des Ganzen.

Dem „Mahomet" folgt in der Reihe dieser Fragmente „Der ewige Jude". Goethe bringt die Entstehung dieses Planes in Zusammenhang mit seiner damaligen religiösen Entwicklung, wie im 15. Buch von „Dichtung und Wahrheit" ausführlich zu lesen steht. Er war ja unter dem Einfluß des Fräuleins von Klettenberg eine Zeit lang in Berührung mit den

Herrnhutern gekommen, hatte aber zeitig eingesehen, daß seine Auffassung von Religion und Christentum sich auf die Dauer nicht mit der herrnhutischen, überhaupt nicht mit einer hergebrachten christlichen Auffassung vertrage. Kirchengeschichtliche Studien bestärkten ihn darin — „und da mir meine Neigung zu den heiligen Schriften sowie zu dem Stifter und den früheren Bekennern nicht geraubt werden konnte, so bildete ich mir ein Christentum zu meinem Privatgebrauch und suchte dieses durch fleißiges Studium der Geschichte — — zu begründen und aufzubauen". Weil sich ihm aber damals alles, was ihn lebhaft bewegte, „sogleich zu einer dichterischen Form anlegte", so kam er auf den Einfall, die Geschichte des ewigen Juden, die er wie so manches aus den Volksbüchern kannte, episch zu behandeln — „um an diesem Leitfaden die hervorstehenden Punkte der Religions- und Kirchengeschichte nach Befinden darzustellen". Goethe giebt an, wie er sich die Fabel gedacht habe. Ahasverus, der Schuster der Legende, sollte Züge von seinem aus „Dichtung und Wahrheit" bekannten Dresdener Schuster haben, dazu Hans Sachsens, seines derzeitigen Lieblings, Geist und Humor und eine Neigung zu Christus. In sokratischer Art unterhält er sich in seiner offenen Bude mit den Vorübergehenden, auch mit Christus selbst und sucht ihn zu seiner weltlichen Auffassung des Lebens zu bekehren. Umsonst sucht ihn der Herr für seine geistigere Auffassung des Reiches Gottes zu gewinnen; der Schuster warnt: es werde noch Aufruhr geben, Christus müsse doch Parteihäuptling werden, und was dergleichen politisch-realistische Erwägungen sind. Nun wird Christus gefangen, Judas kommt zu dem Schuster und berichtet ihm verzweifelnd, er habe die

Priesterschaft aufgereizt, um Christus zu zwingen, daß er sich zum Regenten und Volkshaupt erkläre — und nun dieser Ausgang! Dies regt den Schuster noch mehr auf, und als nun Christus an seinem Haus vorbei zum Tode geführt wird, schmäht er ihn „nach hart verständiger Menschen Art, die, wenn sie jemand durch eigene Schuld unglücklich sehen, kein Mitleid fühlen, ja vielmehr, durch unzeitige Gerechtigkeit gedrungen, das Uebel durch Vorwürfe vermehren.“ Dann kommt die legendarische Episode mit dem Schweißtuch der Veronika und des Schusters Verdammung zum ewigen Juden. Seine Wanderung durch die Welt sollte dann offenbar zu einer Wanderung durch die Kirchengeschichte werden — darüber berichtet Goethe nicht weiter.

Um aber den Plan auszuführen, dafür fehlte es dem Dichter an Sammlung und Zeit für weitere Studien, und so blieb nur das, was unter der Bezeichnung „des ewigen Juden erster Fetzen“ vorhanden ist und später in die Gedichte aufgenommen wurde. Das Fragment ist in einem leichten satirisch-parodistischen Tone gehalten mit allerlei Ausfällen gegen unechtes Christentum und faule Geistlichkeit. Von der Geschichte des Juden selbst ist nur der Anfang da, und man kann überhaupt dem „Fetzen“ nach im Zweifel sein, ob das, was Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ von dem Plane berichtet, auch in des jungen Dichters Phantasie gerade so gestanden habe. Der Jude giebt sich als ein Sektierer und Stundenmann, möchte der kränklichen Tochter Zion aufhelfen und steht mit der offiziellen Geistlichkeit auf gespanntem Fuße.

„Die Priester vor so vielen Jahren
Waren als wie sie immer waren

Und wie ein jeder wird zuletzt,
Wenn man ihn hat in ein Amt gesetzt.
War er vorher wie ein' Ameis krabblig
Und wie ein Schlänglein schnell und zabblig,
Wird er hernach in Mantel und Kragen
In seinem Sessel sich wohlbehagen.
Und ich schwöre bei meinem Leben!
Hätte man Sanct Paulen ein Bisthum geben
Poltrer wär worden ein fauler Bauch
Wie caeteri confratres auch."

Dann kommen allerlei vereinzelte Stellen, deren Zusammenhang meist nicht recht ersichtlich ist — manch gut charakteristischer Ausdruck darunter, so von gewissen geistreichen Wichtigthuern:

„Ihr non plus ultra jeder Zeit
War: Gott zu lästern und den Dreck zu preisen."

Im weiteren wandert dann nicht der Jude, sondern der Heiland selbst durch die Welt, der nach dreitausend Jahren die Erde wieder besucht aber eben gar nichts Christliches, nichts „Seinigs" finden kann, und bald ist er

„— — der Länder satt,
Wo man so viele Kreuze hat,
Und man, für lauter Kreuz und Christ,
Ihn eben und sein Kreuz vergißt."

Aufgeklärtes Christentum gefällt ihm so wenig wie pietistisches, evangelisches Pfaffentum so wenig wie katholisches — und von der Reformation spricht Goethe dort das böse Wort, das die evangelischen Pfarrer ihm arg verdacht haben, das aber wie alle derartigen scharf zugespitzten Worte in einer satirisch gewendeten Dichtung nicht gepreßt werden darf sondern eine schroffgesagte Halbwahrheit ist:

„Reformation hätt' ihren Schmaus
Und nahm den Pfaffen Hof und Haus,
Um wieder Pfaffen 'nein zu pflanzen,
Die nur in allem Grund der Sachen
Mehr schwätzen, weniger Grimassen machen."

Im übrigen ist nicht zu übersehen, wie viel echtes Kaliber Goethischer Jugendpoesie stellenweise in diesen hingeworfenen Versen sich kund giebt. Aber mehr als ein interessanter „Fetzen" ist dieses Fragment nicht.

Umfangreicher ist das Fragment des „Prometheus". Die lebendige Empfindung davon, daß der Mensch, je reicher er begabt ist, je höher seine Geisteskräfte entwickelt sind, desto mehr schließlich auf sich selbst gestellt ist, einsam sich selber helfen und auf sich selber gründen muß; die lebhafte Empfindung namentlich, daß der Künstler, der Dichter Bedeutendes nur schaffen könne in der Einsamkeit, wenn er sich ganz auf sich selbst zurückzieht — diese Empfindung und der sich auflehnende Trotz jugendlichen Kraftbewußtseins war wohl geeignet, Goethe auf den Gedanken zu bringen, sein Innerstes an der Gestalt des Prometheus auszusprechen. Aber auf die Dauer vermochte ihn auch diese Gestalt nicht festzuhalten, sie trat wie Mahomet, Julius Cäsar, wie Sokrates oder der ewige Jude, und was sonst dergleichen war — zurück hinter den Faust.

Das Prometheusfragment weist zwei Akte auf und einen Monolog des dritten. Im ersten Akt wird Prometheus unter seinen Statuen, die durch einen Hain zerstreut stehen, von Merkur aufgesucht: Unterwerfung unter die Götterdynastie des Zeus wird gefordert. Aber Prometheus setzt ein bündiges „ich will nicht!" dagegen; „ich bin kein Gott und bilde mir

so viel ein als einer", das ist die klare Stellung, die er einnimmt, und als Merkur an das Schicksal erinnert, kommt dem Prometheus das gerade recht:

„Anerkennst du seine Macht?
Ich auch! —
Geh, ich diene nicht Vasallen!"

Sein Bruder Epimetheus mahnt ihn, den Vorschlag der Götter anzunehmen, welche ihm um dem Preis der Unterwerfung die Herrschaft der Erde überlassen wollen, die Spitze des Olympus zum Herrschersitz. Aber Prometheus dankt für diese Gnade:

„Ihr Burggraf seyn
Und ihren Himmel schützen? —
Mein Vorschlag ist viel billiger:
Sie wollen mit mir theilen und ich meine,
Daß ich mit ihnen nichts zu theilen habe.
Denn was ich habe, können sie nicht rauben,
Und was sie haben, mögen sie beschützen.
Hier Mein und Dein,
Und so sind wir geschieden."

Und als Epimetheus fragt: „Wie vieles ist denn dein?" — bekommt er die runde Antwort:

„Der Kreis den meine Wirksamkeit erfüllt!
Nichts drunter und nichts drüber!"

Auch Minerva spricht ihm zu: die Götter wollen noch weiter gehen und seinen Geschöpfen, den Statuen, Leben erteilen, wenn er ihren Antrag annehme. Aber auch dem widersteht Prometheus, er fühlt sich so ewig wie die Götter und will einmal nicht Knecht sein; auf seine Schöpfungen, vor allem die herrlichste, Pandora, weist er hin und beharrt dabei:

„Sie mögen hier gebunden seyn
Von ihrer Leblosigkeit,
Sie sind doch frei
Und ich fühl' ihre Freiheit!"

Da entschließt sich Minerva auf seine Seite zu treten:

„Dem Schicksal ist es, nicht den Göttern,
Zu schenken das Leben und zu nehmen;
Komm, ich leite dich zum Quell des Lebens all,
Den Jupiter uns nicht verschließt:
Sie sollen leben und durch dich!"

Im zweiten Akt bringt Merkur die Kunde von dieser Rebellion vor Jupiter, entsetzt darüber, daß die „Welt von Thon", die Prometheus geschaffen, lebe:

„Gleich uns bewegen sie sich all'
Und weben, jauchzen um ihn her
Wie wir um dich.
O, deine Donner, Zeus!"

Aber Jupiter läßt das Geschehene geschehen sein und macht vorläufig gute Miene dazu:

„Sie sind! und werden seyn!
Und sollen seyn! —
Das Wurmgeschlecht vermehrt
Die Anzahl meiner Knechte."

Sie werden, meint er, der Götter schon noch bedürfen — „überlaß sie ihrem Leben!" Im weiteren zeigt der Akt den Prometheus unter seinen Geschöpfen, am Fuße des Olympus, wo sie, von ihm väterlich geleitet, ihre ersten Lebenserfahrungen machen im Kampfe ums Dasein, in Haß und Liebe; als naturgemäßes und seliges Ende wird der Tod in Aussicht gestellt, aber auch neues Wiederaufleben. Vom dritten

Akt ist nur ein Monolog des Prometheus, „in seiner Werkstatt", vorhanden und eine Andeutung, daß Minerva „nochmals eine Vermittlung einleiten" soll. Der Monolog faßt die Stimmung des ersten Aktes, zum Teil mit denselben Worten, noch einmal zusammen — und das ist nun der in den Gedichten Goethes enthaltene „Prometheus":

„Bedecke deinen Himmel, Zeus
Mit Wolkendunst —" u. s. w.

Es sind dieselben freien Rhythmen wie in „Mahomets Gesang" und anderen hymnenartigen Gedichten Goethes; in diesen Rhythmen ist das ganze Prometheusfragment gehalten, während das Mahometfragment Prosa mit ihnen wechseln läßt und der „ewige Jude" den Vers des Hans Sachs verwendet.

Es ist interessant zu sehen, wie auch der „Prometheus" seine Grundstimmung lyrisch verdichtet und dann dramatisch nicht weiterrückt. Die Stimmung ist erledigt und damit das Ganze.

Die übrige Frankfurter Lyrik Goethes schließt sich in ihrem Grundcharakter aufs engste an die Straßburger Lyrik an: sie schmiegt sich ohne jeden Zwang und jede Absichtlichkeit an das wirklich Erlebte, ist nichts und will nichts sein als der natürlich notwendige poetische Ausdruck gegenwärtigen Empfindens. Und insofern kann diese Jugendlyrik Goethes als typisch gelten für alle echte Lyrik — als Musterlyrik, wenn man so will, als die Lyrik, über die man poetisch nicht hinauskommen, hinter die man höchstens wieder zurücksinken kann. Etwas anderes aber ist die Frage nach dem dauernden Wert jedes einzelnen Gedichtes aus jener Zeit: und da kann man denn doch auch des Guten zu viel thun im wahllosen Bewundern.

Interessant ist am Ende so ziemlich alles, aber für reine, runde lyrische Kunstwerke sollte man doch nicht alle diese Gedichte ausgeben. Vieles ist, um einen Ausdruck Goethes selbst zu gebrauchen, eben so „hingewühlt", in leidenschaftlichem Sichgehenlassen aus der unabgeklärten Stimmung des Augenblicks heraus hingeschrieben — sprachlich oft von einer kecken Willkürlichkeit, die manchmal entzückend ist in ihrer frischen Natürlichkeit und jedenfalls zehnmal erbaulicher als die gesuchten Schnörkel des Goethischen Altersstils; sie verläuft aber nicht selten auch in ein stimmungberauschtes Lallen und Stammeln, in ein übermütiges unbekümmertes Umsichwerfen mit den buntesten Sprachbrocken. Dergleichen ist dann in der Regel genial genug, um interessant zu sein, aber nicht immer giebt das Gedicht ein reines klares Bild einheitlicher Stimmung, oft nur ein flimmerndes Farbenspiel von durcheinanderschwirrenden Stimmungselementen. Diesen Sachen dürfte man doch etwas weniger andächtig gegenübertreten, als in der Regel geschieht, und wenn Goethe selbst z. B. „Wanderers Sturmlied" einen Halbunsinn nennt, so könnte man's ruhig dabei bewenden lassen. In die Nachbarschaft dieses Liedes gehören schließlich doch auch Gedichte wie der „Fels-Weihegesang an Psyche", „Elysium an Uranien", nicht weil sie gerade „Halbunsinn" wären, aber weil auch in ihnen die subjektive Stimmung nicht objektiv genug Bild geworden ist. „An Schwager Kronos", „Pilgers Morgenlied an Lila" arbeiten sich aus dem farbigen Stimmungsnebel schon zu größerer Klarheit der Anschauung heraus, wenn auch der Ton noch in ähnlicher Unruhe wie in den vorhergenannten Gedichten zittert. Andere dieser Gedichte sind zu sehr Gelegenheitsgedichte im engsten

Sinne des Wortes, als daß sie bleibenderes Interesse wecken könnten, und nicht jedes hat Goethe später so ins Allgemeingültige umgebildet wie das bekannte „Bundeslied“, ursprünglich „einem jungen Paar gesungen von Vieren“ und ganz für die spezielle Gelegenheit gemacht. Wieder andere zeigen sogar noch leichte Nachklänge des Leipziger Tones und dessen, was in der Straßburger Lyrik noch auf diesen Ton gestimmt war — so „Rettung“, „Mit einem goldenen Halskettchen überschickt“ und ähnliches; andere wie „Auf Christianen R.“ oder „Künstlers Morgenlied“ sind mit ihren kecken naturalistischen Sprüngen wohl biographisch und psychologisch interessant und so recht ein gefundenes Essen für die Verteidiger modernster naturalistischer Lyrik; aber daraus, daß der junge saftvolle Goethe sich beiläufig auch einmal in dieser Weise lyrisch gehen läßt, kann nur geistige Unreife weitergehende ästhetische Schlüsse ziehen.

Auch hier sieht man durch die einzelnen Fenster der Lyrik besonders deutlich in das Werden des Künstlers hinein: der Dichter, der echte und geborene Lyriker, der ist da; aber der Künstler im Dichter reift erst allmählich, gewinnt erst nach und nach die volle Freiheit vom Stoff, die volle Herrschaft über die eigene Stimmung. Wo er diese hat, da entstehen Gedichte vom ersten Rang und von absolutem Kunstwert, Gedichte in denen die lyrische Stimmung ohne Brüche in der poetischen Anschauung aufgeht. Dahin gehört schon „Der Wanderer“, jenes von einem Hauch klassischer Ruhe durchwehte, plastischer Anschauung volle Gespräch zwischen dem Wanderer und der jungen Frau, deren Hütte in antike Trümmer hineingebaut steht; und doch vibriert in all der Ruhe

und Plastik noch genug vom unruhig ungeduldigen Suchen der Jugend. Dann „Der Adler und die Taube“ — wahrlich keine Fabel im Gellertschen oder Lessingschen Stil, kein Lehrgedicht sondern der ganz objektiv gewordene Ausdruck heißester persönlicher Stimmung! Auch andere mehr satirische „Gleichnisse“, das vom Knaben mit seinem Täublein und dem Altfuchs, das vom unverschämten Gast und dergleichen — sind bei aller didaktisch scheinenden Allgemeinheit, mit der sie dastehen, doch nichts als zornige Ausflüsse persönlicher Erfahrung. Und der herrlichsten eines: „Ganymed“ — ein Leuchten und Klingen, ein Drängen und Heben, Frühlingssehnsucht des Menschengemütes, festlich siegreich verschwebend ins Ewige, Alleine — Anschauung und Stimmung in einem wie nur irgendwo! Das sind Dichtungen, die mit „Prometheus“ und „Mahomets Gesang“ in eine Reihe sich stellen dürfen, und sie alle wieder mit dem Feuerblut in ihren Adern durfte Goethe später ruhig neben die Hymnen seiner reifen Zeit, „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“ und dergleichen einreihen. Dann aber kommt noch die einfache Stimmungslyrik der Lieder an Lili, so voll aus der gegenwärtigen Empfindung herausgeschöpft wie die Lieder von Sesenheim, aber ihnen weit überlegen an künstlerischer Sicherheit, an fester Haltung in aller Leidenschaft. Diese Lieder laufen wie ein goldener Faden durch das Labyrinth der Herzenswirren in der letzten Frankfurter Zeit und leiten sachte hinüber von Frankfurt nach Weimar.

Auch über Lili — Anna Elisabeth Schönemann — und Goethes Erlebnisse mit ihr ist viel geschrieben worden, von verschiedenen Standpunkten und Auffassungen aus. Am liebsten

wird man doch immer wieder zu dem zurückkehren, was Goethe selbst in den letzten Büchern von „Dichtung und Wahrheit“ erzählt und was die Lieder zwischen den Zeilen lesen lassen; und alles in allem genommen wird man weder Lili noch Goethe Unrecht thun, wenn man sich die Sache im wesentlichen so vorstellt: Lili war ein blutjunges Ding aus einer reichen Frankfurter Familie, schön, gutherzig im Grunde, wenn auch vielleicht ohne Tiefe, frühzeitig verwöhnt, eine gefeierte Gesellschaftsdame, gewohnt, die ganze elegante Männerwelt Frankfurts zu ihren Füßen zu sehen. Mit Goethe hat sie zunächst einfach ihren Hofstaat vermehrt, es mochte sie reizen, dieses stadtbekannte und über die Stadt hinaus berühmte Genie in ihre „Menagerie“ einzufangen, die Goethe selbst mit grimmigem Humor in „Lilis Park“ schildert. Man spürt aus dem Gedicht ganz deutlich heraus, wie Goethe sich wehrt — nicht gegen die Liebe allein sondern auch gegen bürgerliche Fesseln, die ihm daraus sich schmieden könnten: besonders der Schluß ist hiefür bezeichnend. Einer ähnlichen zwiespältigen Stimmung entsprungen ist das „An Belinden“ überschriebene Lied:

„Warum ziehst du mich unwiderstehlich,
Ach! in iene Pracht?
War ich guter Junge nicht so seelig
In der öden Nacht!

Heimlich in mein Zimmergen verschlossen,
Lag im Mondenschein,
Ganz von seinem Schauerlicht umflossen
Und ich dämmert ein.

Träumte da von vollen goldnen Stunden
Ungemischter Lust!
Hatte schon dein liebes Bild empfunden
Tief in meiner Brust.

Bin ichs noch, den du bey so viel Lichtern
An dem Spieltisch hältst?
Oft so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst?

Reizender ist mir des Frühlings Blüte
Nun nicht auf der Flur;
Wo du Engel bist, ist Lieb und Güte,
Wo du bist Natur."

Aber auch die andere Seite der Sache, das helle Hinausjubeln der Liebe, bricht in den Liedern durch und zeigt, daß Goethes Herz doch nicht bloß, wie so manchmal sonst, nur obenhin gestreift war. So in „Herz, mein Herz, was soll das geben —" und namentlich in „Rastlose Liebe":

„Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe bist du!"

Als der Bär endlich glücklich gefangen und zu Gnaden angenommen war, kehrte sich die Sache um: hatte vorher Lili ihn gequält, so plagte er jetzt sie. In späteren Jahren, 1830 zu Eckermann sagte Goethe, Lili sei die erste und letzte gewesen, die er tief und wahrhaft geliebt habe; er sei seinem eigentlichen Glücke nie so nahe gewesen als in der Zeit jener Liebe zu Lili; sein ganzes Leben habe dadurch eine andere Richtung bekommen, sein Stil sogar, und daß er in Weimar sei, habe er im Grund ihr zu danken. Etwas dergleichen spürt man in der That aus der Lyrik an Lili heraus und auch in „Dichtung und Wahrheit" steht Lili und immer wieder Lili im Mittelpunkt alles dessen, was in jenen Büchern erzählt wird. Und es spricht auch für diese Auffassung, daß sie die einzige war, der gegenüber er das Herz faßte, eine förmliche Verlobung einzugehen. Aber kaum war's geschehen, so regte sich in ihm wieder jener unbändige Freiheitstrieb, der seiner ganzen Jugend eigen war und in jener Frankfurter Zeit oft etwas Unheimliches annahm; es ist, wie wenn er gespürt hätte, daß er sich gerade jetzt und hier nicht binden dürfe. In diese Zeit fiel auch seine durch Knebel vermittelte Bekanntschaft mit den Prinzen von Weimar, welche ihm wohl ziemlich bald eine Aussicht aufdämmern ließ, aus Frankfurt heraus und ins Weite zu kommen, den „Schauplatz" zu finden, den Crugantino vermißte. Aber das zog sich länger und in allerlei Ungewißheiten hin; der Gedanke einer Reise nach Italien spielte dazwischen, mit den Grafen Stolberg, den exaltierten Naturburschen und litterarischen Pflegesöhnen Klopstocks machte er jene bekannte Schweizerreise, auf dem Zürchersee entstand ein Lied, das auch wieder tief in seine Stimmung blicken läßt:

Auf dem See.

„Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne;
Morgendwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht."

Auch in diesem schön dreigeteilten Gedicht spricht offen die Doppelstimmung jener Zeit: das aufjubelnde Freiheitsgefühl in der Fremde, in der weiten Welt und ihrer seelenweitenden Natur — und der Liebestraum von daheim, der ihm plötzlich das Auge sinken macht. Er scheucht ihn, so Gold er ist, und versenkt sich ganz in die blinkende Welle der Gegenwart, die doch zugleich reifende Frucht der Zukunft an ihrem Ufer ahnen läßt. Und wie er einmal in der Schweiz ist, ist die Versuchung groß, vollends nach Italien zu flüchten; auf dem Gotthard fällt die Entscheidung — ein „goldnes Herz, das er am Halse trug", Lilis Geschenk, das ihm in die Hand

fällt, giebt den Ausschlag in einer ohnedies schwankenden Stimmung. So wenigstens erzählt's er selbst. Mag das Gedicht an dies goldne Herz damals oder erst später entstanden sein, es giebt den Kern der Stimmung treulich wieder:

„Angedenken du verklungner Freude,
Das ich immer noch am Halse trage,
Hältst du länger als das Seelenband uns beyde?
Verlängerst du der Liebe kurze Tage?

Flieh' ich, Lili, vor dir! Muß noch an deinem Bande,
Durch fremde Lande,
Durch ferne Thäler und Wälder wallen!
Ach! Lilis Herz konnte so bald nicht
Von meinem Herzen fallen.

Wie ein Vogel, der den Faden bricht
Und zum Walde kehrt,
Er schleppt des Gefängnisses Schmach,
Noch ein Stückchen des Fadens nach,
Es ist der alte freygeborne Vogel nicht,
Er hat schon jemand angehört."

Immer derselbe Zwiespalt: Liebe und Freiheit! Für jetzt kehrt Goethe auf dem Gotthard um und eilt nach Frankfurt zurück. Aber es ist nichts besser. Die beiden Verlobten quälen sich aufs neue und erst recht herum zwischen Liebe, die nicht losläßt, und dem Versuch, sich zu trennen; keines findet den Mut, eine Entscheidung zu treffen. Ohnedies hatten die beiderseitigen Angehörigen nur ungern in die Verlobung gewilligt; Goethes Schwester Cornelie, die der Ehe an sich nicht geneigt und in ihrer Ehe mit Schlosser nicht eben glücklich war, drang in den Bruder, die Verlobung zu lösen. Endlich gab eine gründliche Verstimmung Goethes — aus dem bekannten Anlaß, dem Verhalten Lilis gegen ihre die Messe

besuchenden Verwandten und Geschäftsfreunde des Hauses — sie gab Goethe den Mut, zu brechen. Aber noch war er innerlich nicht los. Mit fieberhafter Ungeduld erwartete er jetzt eine bestimmte Entscheidung von Weimar; als die Sache sich zu zerschlagen schien, hatte er sich schon auf den Weg nach Italien gemacht — in Heidelberg wird er zurückgerufen und im November 1775 geht er nach Weimar. Er erzählt selbst, wie er am letzten Abend noch vor Lilis Fenster steht, ihren Schatten sieht und hört, wie sie sein Lied „Warum ziehst du mich unwiderstehlich" spielt und singt — und er fügt bei, damals habe er die ganze Kraft des Vorsatzes zusammennehmen müssen, um nicht zu ihr hineinzugehen. Und noch in Weimar richtet er an sie das herrliche, allerdings erst in der späteren Bearbeitung so ganz runde und schöne „Jägers Nachtlied" — und in ein Exemplar der „Stella" hat er ihr damals geschrieben:

„Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe
Ein Herz das andre zieht
Und daß vergebens Liebe
Vor Liebe flieht."

Achtes Kapitel.

Faust.

Unter all dem Trubel des letzten Jahres in Frankfurt entstand auch die Urgestalt des „Egmont“, und von keinem andern als von seinem Vater, der jetzt wenigstens den Dichter arbeiten sehen wollte, wenn es der Jurist nicht that, wurde Goethe „Tag und Nacht“ gedrängt, die Arbeit zu fördern, hat sie auch, wie er selbst sagt, so gut wie fertig gebracht. Wir sind aber lediglich auf Vermutungen darüber angewiesen, wie dieser soweit fertige „Egmont“ aussah, den der Dichter mit nach Weimar brachte, später in Italien wieder vornahm, ohne mit ihm zurechtkommen zu können, und dann in den Jahren nach der Rückkehr von Italien mühsam in den Zwitterstil umarbeitete, in dem das Werk jetzt vorliegt. Bei scharfem Hinhorchen glaubt man freilich herauszuhören, was noch der Frankfurter Zeit angehöre; aber es klingen immer wieder spätere Töne dazwischen und es gäbe eine langwierige und nicht immer erquickliche Hypothesenarbeit, einen Frankfurter „Egmont“ aus dem „Egmont“ herauszuschälen, den wir thatsächlich als ein Werk späterer Zeit besitzen. Ein näheres Ein-

gehen auf den „Egmont“ mag daher hier unterbleiben, wo sich's nur um die Jugendpoesie Goethes handelt, die mit unzweifelhafter Deutlichkeit als solche vorliegt.

Glücklicher als beim „Egmont“ sind wir seit einiger Zeit mit einem anderen Werk daran, das Goethe von Frankfurt nach Weimar mitnahm und das in seiner Urgestalt unter der gesamten Jugendpoesie, ja unter allen Werken Goethes doch am Ende das höchste Interesse beansprucht — und das ist der „Faust“.

Das ist nun freilich nicht der „Faust“, wie er seit Goethes Tod in zwei Teilen vor uns liegt als eine der größten Dichtungen der Weltlitteratur — und doch ist es der „Faust“ im vollen Saft seiner ursprünglichen Natur. Goethes „Faust“ ist freilich ein Werk seines ganzen Lebens, er ist aber auch eines seiner Jugendwerke. In Frankfurt ist der „Faust“ recht eigentlich entstanden, aus der Seele des jungen Goethe ist er gekommen; den ganzen weiteren Gang seines geistigen Lebens hat dann der Dichter irgendwie mit diesem Frankfurter „Faust“ vermittelt, in ihn hineingearbeitet — was er ferner Wesentliches erlebte, hat Anteil an dem ursprünglichen Faust bekommen, hat ihn in manchen Zügen umgewandelt, erweitert, vertieft, manche Züge wohl auch verschoben, verbogen. Faust ist mit dem Dichter gealtert, er hat Falten und Runzeln bekommen — und doch ist er im Kern jung geblieben und die Grundzüge seines Gesichtes sind heute noch die des Doktor Goethe in Frankfurt.

Bis vor wenigen Jahren kannte man als älteste Gestalt des „Faust“ nur das „Fragment“, das Goethe 1790 im Druck erscheinen ließ. Man wußte allerdings, daß Goethe

ein Faustmanuskript von Frankfurt nach Weimar mitgebracht hatte und gerne daraus vorlas, daß das Werk Freunden, die es kannten, als nahezu fertig galt. Aber das Manuskript schien ein für allemal verloren, von Goethe selbst vernichtet — und auf der leeren Stelle konnten die Goethegelehrten ihre papierenen Rößlein fröhlich tummeln mit allerlei wichtigen oder unwichtigen, scharfsinnigen oder stumpfsinnigen Vermutungen, wie diese oder jene Scene ursprünglich ausgesehen habe, was in Prosa und in Versen geschrieben gewesen sei, was überhaupt schon in Frankfurt entstanden sei oder nicht — und so weiter, und so weiter! Der unbekannte „Urfaust" war eine jener verlorenen Handschriften, über die sich auch ein Roman hätte schreiben lassen, obwohl nicht ohne Satire. Um Neujahr 1887 hat nun aber Erich Schmidt diesen sogenannten Urfaust in Dresden gefunden, d. h. nicht Goethes eigene Handschrift aber eine zuverlässige Abschrift von der Hand des bekannten lustigen und schreibseligen Hoffräuleins der Herzogin Amalie, Luise von Göchhausen. Man bezeichnet den „Urfaust" nun wohl auch als den Göchhausenschen Faust; Erich Schmidt hat ihn herausgegeben*).

Da liegt nun der ganze erste Teil des „Faust" in den Grundzügen vor — von dem ersten Monolog Fausts, mit dem auch das „Fragment" von 1790 beginnt, bis zum Schluß der Kerkerscene — während das Fragment mit der Scene im Dom abbricht. Und zwar zum überwiegenden Teil schon wörtlich; die Scene in Auerbachs Keller und die Kerkerscene

*) „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift herausgegeben von Erich Schmidt. Zweiter Abdruck. Weimar 1888." — Nach dieser Ausgabe wird von hier an citirt.

zwar in Prosa, aber einer Prosa, die nur leichter Rhythmisierung und Verdichtung bedurfte, um zum Vers zu werden. Goethe hat später an den Urscenen nichts eigentlich Wesentliches geändert, nur die Form und an wenigen untergeordneten Stellen auch den Inhalt überarbeitet, mit reiferer Kunst erhöht; aber er ist auch hiebei sehr schonend zu Werke gegangen und nur an wenigen Stellen möchte man die ursprüngliche Fassung der späteren vorziehen. Was später neu hinzugekommen ist, das ist einmal die in Rom gedichtete Scene in der Hexenküche und der ebenfalls dort entstandene Monolog „in Wald und Höhle" nebst einem Teil des hieran sich schließenden Gesprächs zwischen Faust und Mephistopheles; dann die „Zueignung", das „Vorspiel auf dem Theater", der „Prolog im Himmel", welche man mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1797 setzen darf; ferner in den folgenden Jahren, bis 1801 oder 1802, die Ausfüllung der sogenannten großen Lücke vom Schluß des ersten Gespräches mit Wagner bis zu Auerbachs Keller, d. h. die Scenenreihe, deren wesentlichen Inhalt die Ausführung und Erschöpfung der Studierstubenstimmungen Fausts, die Anknüpfung mit Mephistopheles und der Vertrag mit diesem bildet, in deren Schluß die schon dem „Urfaust" angehörige aber nun überarbeitete und erweiterte Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler eingefügt ist; endlich die Walpurgisnacht. Dagegen darf man mit Grund annehmen, daß einige Scenen oder Scenenteile, welche die Göchhausensche Abschrift nicht enthält, doch schon in Frankfurt, wenn nicht ausgeführt so doch skizziert worden oder wenigstens vor der Phantasie des Dichters schon in kräftiger Verdichtung gestanden seien: Stellen aus dem Göchhausenschen Manuskripte

sowie einzelne Briefstellen aus jener Zeit (auch eine Untersuchung des Stils) weisen, teilweise mit völliger Deutlichkeit, darauf hin. Dahin gehört in erster Linie die Ermordung Valentins, in zweiter die Volksscene vor dem Thor, in dritter möglicherweise noch die Annäherung des Mephistopheles in Pudelgestalt und einiges aus den vorhergehenden Reden Fausts. Sicherheit darüber besteht freilich nicht.

Jedenfalls aber, so viel dem äußeren Umfang nach später hinzugekommen ist, sind es doch, wenn man näher zusieht, nur Erweiterungen, Ausführungen, Verbindungen, Vertiefungen, teilweise auch Umbildungen und Verschiebungen dessen, was im wesentlichen schon in den Urscenen angelegt ist. Soweit es den ersten Teil angeht, natürlich! Aber der erste Teil enthält eben — jedenfalls was die Charaktere betrifft, mittelbar aber auch in Beziehung auf die Handlung — die Grundanlage der ganzen Dichtung, aus der alles weitere naturgemäß hervorzuwachsen bestimmt war, wenn auch nicht eben so, wie es sich zum jetzt vorliegenden zweiten Teil ausgewachsen hat. Und so hat man alles in allem genommen ein Recht, die erste und wichtigste Auskunft über Goethes poetische Absichten mit seinem „Faust" bei den Frankfurter Urscenen zu suchen, den „Urfaust" als sichersten Wegleiter und einfachsten Maßstab für das Verständnis und die Beurteilung der ganzen Faustdichtung zu benützen. Und um das mit möglichster Unbefangenheit zu erreichen, wird man gut thun — und es hat überdies noch seinen ganz eigentümlichen Reiz: den „Urfaust" sich anzusehen, einfach wie er daliegt, ohne den gelehrten Apparat der riesig angeschwollenen und immer weiter anschwellenden Faustlitteratur — so vielmehr, daß einfach gefragt

wird, was der Frankfurter „Faust“ uns von sich selbst und was er vom Frankfurter Goethe sage. Das ist am Ende doch wichtiger, als was uns die Goethephilologie darüber sagt. Ganz wird sich's freilich nicht vermeiden lassen, da und dort auch einen Blick auf das fertige Werk zu werfen und etliches aus dem schätzbaren Vorrat gelehrter Notizen nutzbar zu machen.

Und zwar — weil im „Faust“ ein größerer Nachdruck auf die Entwickelung der Charaktere als auf die dramatische Handlung fällt, weil jedenfalls die Handlung in der ursprünglichen Anlage vollständig und echt dramatisch getragen ist von den Charakteren, ganz fest in ihnen gewurzelt und gegründet ist: so läßt sich der Zweck ohne Zweifel am besten erreichen an der Hand einer Betrachtung der Hauptpersonen und ihrer Charakterentwickelung.

Zuerst Faust selbst! Er führt sich in der seit Christopher Marlowe's „Faust“ traditionellen Weise, die auch das Puppenspiel und Lessings Faustfragment aufweist, durch einen Monolog im Studierzimmer ein. Seine äußeren Lebensverhältnisse sowohl als seine grundlegende Geistesverfassung und Gemütsstimmung werden darin rasch und sicher exponiert. „Nacht. In einem hochgewölbten engen gothischen Zimmer Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulten,“ so lautet die scenische Bemerkung, welche sofort erkennen läßt, daß Goethe sich seinen Doktor Faust eben als einen Mann des ausgehenden Mittelalters gedacht, die ganze irdische Handlung von vornherein in das Jahrhundert hineingestellt hat, in welchem der historische „weitbeschreite Zauberer und Schwarzkünstler“ Faust lebte und die Faustsage entstand. Im übrigen erfahren wir

gleich aus seinen ersten Worten: Faust hat „die Philosophey, Medizin und Juristerey, und leider auch die Theologie durchaus studiert mit heisser Müh," er ist „Doctor und Professor gar", hat schon „an die zehen Jahr" doziert, steht also wohl im reifen Mannesalter; zwar ist er keiner von den wohlsituierten, vor der Welt in „Ehr und Herrlichkeit" stehenden Professoren, dagegen umfaßt sein Wissen, wie es dazumal möglich war, alle vorhandenen Fakultäten. Dies seine äußere Lebenssituation und äußere Stellung zum berufsmäßigen Wissenschaftsbetrieb. Nun aber seine innere Verfassung! Er ist nicht nur gelehrt sondern auch gescheut

„— gescheuter als alle die Laffen
Doktors, Professors, Schreiber und Pfaffen —"

die offiziellen Vertreter der Wissenschaft in Theorie und Praxis; er ist kein beschränkter Bücherwurm sondern ein freier Kopf, über sämtliche Vorurteile seiner Zeit hinaus, ihn „plagen keine Skrupel noch Zweifel", er fürcht sich weder vor Höll noch Teufel. Das wäre also einer von den Hochgebildeten seiner Zeit, einer von denen, an denen der Bildungsphilister hinaufstaunt als an „führenden Geistern" und „Koryphäen". Aber ihm selbst ist anders zu Mut: „ich ziehe", seufzt er,

„— schon an die zehen Jahr
Herauf herab und queer und krum
Meine Schüler an der Nas herum
Und seh daß wir nichts wissen können."

Er bildet sich nicht ein, was rechtes zu wissen, bildet sich nicht ein, er könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren. Drum ist ihm alle Freud' entrissen, das Herz will's ihm schier verbrennen, daß er sein Leben, berufsmäßig erst

noch, damit hinbringen soll, in Worten zu kramen, mit saurem Schweiß zu reden von dem, was er nicht weiß.

Das ist der Wurm, der ihm im Herzen nagt; gerade weil er das gesamte Wissen, das seiner Zeit zugänglich ist, beherrscht, weil er aber nicht bloß ein gelehrter sondern ein wirklich gescheuter Kopf ist — gerade darum ist's ihm nicht wohl wie dem Halbwisser oder dem beschränkten Buch- und Fachgelehrten; an ihm nagt der Grimm und Schmerz, daß das alles nur Worte sind, nur verhüllende Formeln für das, was man wissen möchte und doch nicht weiß, daß Wissen noch nicht gleichbedeutend ist mit Erkenntnis — mit der Erkenntnis dessen, „was die Welt im innersten zusammenhält", mit einem hellen unmittelbaren Blick in „alle Würckungskrafft und Saamen". Und wohlgemerkt: darüber reflektiert er nicht nur, das sagt er sich nicht trocken mit verständiger Resignation, sondern das sitzt ihm in der Stimmung, das bohrt ihm im Gemüt — ihm ist die Erkenntnis und wahre Wissenschaft nicht bloß Kopfsache sondern Herzenssache, Sache eines heißen Herzens, Sache eines ganzen Menschen, der nicht mit der lahmen feigen Ausflucht sich beruhigen kann, daß man eben die Bedürfnisse des Kopfes und Herzens auseinanderhalten und die Fragen der Erkenntnis lediglich mit dem kühlen Verstand behandeln müsse. Bei ihm ist der ganze Mensch beteiligt, wenn er etwas recht anfassen soll, sein ganzer Mensch leidet unter dem Ungenügen an der zugänglichen Erkenntnis; was ihm in der Stimmung sitzt, ist nicht Laune, seine Stimmung ist beherrschende Lebensstimmung.

Solch beherrschende Lebensstimmungen aber ziehen alle anderen an sich und darum ist es durchaus nicht, wie man

schon gemeint hat, eine Widersprüche mit sich bringende Zusammenschweißung verschiedener Motive, wenn sein Verdruß sich weiter erstreckt als bloß auf eine bestimmte Art von Wissen. Es ist ganz begreiflich, wenn er mitten in diesem Zusammenhang auch darüber murrt, daß er „weder Gut noch Geld noch Ehr und Herrlichkeit der Welt“ hat, daß er als armer schlechtbesoldeter Professor sich im engen Kreise seiner alma mater herumtreibt, vom Weltleben draußen, außerhalb der gelehrten Kreise nichts kennt und nichts genießt. Und wer einmal in solcher Lage und Stimmung grollt, den führt die Stimmung leicht noch einen Schritt weiter: nicht das allein quält ihn, daß das zugängliche Wissen ungenügend ist, sondern er kommt in eine ingrimmige Stimmung gegen Wissen und Wissenschaft überhaupt hinein, ihn ekelt vor seiner ganzen Beschäftigung und Umgebung, vor der ganzen erbärmlichen Welt aus Bücherhaufen, Gläsern, Büchsen, Instrumenten in dem Kerker, dem verfluchten dumpfen Mauerloch, in dem er steckt — nur hinaus, nur fort! Und da darf nur ein Mondstrahl über die nächtlichen Bücher gleiten — und die zehrende Sehnsucht nach der Natur erwacht, die den Kulturmenschen um so heftiger faßt, je papierener die Welt ist, in der er sich umtreiben muß. Hinaus in den vollen Mondenschein, auf Bergeshöhen und dämmernde Wiesen, von dem Wissensqualm entladen in seinem Tau sich gesund zu baden! Ja, die Naturlosigkeit einer bücherstaubigen Verstandeskultur, das ist's am Ende, was das Gemüt als den tiefsten Grund seines quälenden Unbefriedigtseins zu entdecken glaubt:

„Und fragst du noch warum dein Herz
Sich inn in deinem Busen klemmt?

Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt.
Statt all der lebenden Natur
Da Gott die Menschen schuf hinein
Umgiebt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Todtenbein."

Das ist die den ganzen Menschen durchwühlende Stimmung, in der sich Faust einführt, eine ganz einheitliche Stimmung, wenn man sie nur recht versteht und mitfühlen kann; eine Stimmung, wie man sie auch einem bedeutenden Geiste des 16. Jahrhunderts wohl leihen konnte, obwohl sie damals nicht eben die Durchschnittsstimmung der Zeit war. Aber Goethe will ja kein kulturhistorisches Professorendrama schreiben, er schreibt aus sich heraus: und Fausts Stimmung ist von der Art, daß wir sie dem nach endlich bestandenem Doktorexamen von Straßburg nach Frankfurt zurückkehrenden Goethe ohne weiteres zutrauen würden, auch wenn er nicht im 10. Buch von „Dichtung und Wahrheit" ausdrücklich erzählte, wie die Puppenspielfabel vom Faust „gar vieltönig in ihm wiedergeklungen und gesummt" habe — „auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war frühe genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Aus solchen Stimmungen des eigenen jungen Lebens, die sich in den folgenden Frankfurter Jahren noch verstärkten und mannigfach verwickelten, ist nicht nur „Götz" und „Werther" sondern auch der „Faust" und im besondern dieser Monolog entsprungen. Das ist aber nicht nur dieses Goethe Stimmung, sondern das ist in allen geistig bewegten Zeiten, die nicht

einfach auf dem angehäuften Erbe der Vergangenheit ausruhen, vielmehr vorwärts wollen — die Stimmung, die alle tieferen Geister anfaßt und ihnen oft das Dasein verelendet, daß sie sagen könnten: „es mögt kein Hund so länger leben". Der Kulturphilister kennt sie freilich nicht; aber deswegen ist es doch eine Stimmung, die aus den Tiefen der menschlichen Natur, aus ihren besten geistigen Trieben steigt — heute wie in Goethes Jugendzeit oder in irgendwelchem früheren Jahrhundert: aus dem Drang nach wahrer Erkenntnis nicht nur sondern auch aus dem Drang nach dem Ganzsein, nach einer einheitlichen Ausfüllung des Inneren, die allen Seiten unseres geistigen Wesens gleichmäßig Genüge thun.

Nun glaubt Faust freilich einen Ausweg zu sehen: „drum hab ich mich der Magie ergeben" — ob ihm durch Geistes Kraft und Mund nicht manch Geheimnis werde kund, ob nicht auf diesem Wege zu finden sei, was die Welt im Innersten zusammenhält. Wie kommt ein solcher Kopf auf solch ein Auskunftsmittel? Magie setzt doch eine Weltauffassung voraus, die der Fausts schnurstracks entgegenzulaufen scheint. Faust möchte die Welt als Ganzes begreifen, das Band erfassen, das sie einheitlich im Innersten zusammenhält — die Magie setzt eine Welt voraus, in der nicht Eine Macht, Ein Gesetz waltet, die vielmehr von verschiedenen, wohl auch einander feindlichen Einzelmächten beherrscht wird, so daß man eine gegen die andere ausspielen kann. Faust will helle wirkliche Erkenntnis und hat es satt, in Worten zu kramen — die Magie setzt voraus, daß durch geheimnisvolle Worte und Formeln, je unverständlicher desto besser, ebenso geheimnisvolle Kräfte in Bewegung gesetzt werden, die auf andere Kräfte

zwingend wirken — ein mechanisches Zauberwesen, das Zusammenhang und Verständnis vielmehr zerreißt, statt sie herzustellen. Wie mag ein Faust dazu greifen?

Man kann zunächst einfach sagen: Faust ist ein Kind seiner Zeit, die Magie und Zauberwesen noch mit ihrer Wissenschaft für vereinbar hielt, wenn auch für sündig. Man mag weiter sagen: der Faust der Sage treibt dergleichen — Goethe läßt ihm diesen Zug, weil er ihm für seine rein poetischen Zwecke paßt; endlich: Goethe selbst hat sich ja in seiner Jugend lebhaft für dergleichen interessiert, der ganze magische Hokuspokus war ihm geläufig. Wohl! Aber die Sache sitzt noch tiefer. Der Versuch, auf dem Wege der Magie der Welt Herr zu werden, ist der Weltauffassung Fausts innerlich nicht so fremd, wie er begrifflich zu sein scheint. Es ist vielmehr ein ganz zutreffender poetischer Ausdruck für sein Verlangen nach Intuition, nach unmittelbar anschaulicher Erfassung dessen, was die Welt zusammenhält. In den Bestrebungen der Magie und in Fausts Erkenntnistrieb wirkt dieselbe Ungeduld, welche Mittelglieder überspringen möchte, nicht langsam Schritt für Schritt Einzelkenntnis an Einzelkenntnis reihen und ausnützen sondern mit einem Schlage die volle Erkenntnis schauen zusamt allen daraus folgenden Konsequenzen. Dieses Verlangen nach einer großen unmittelbaren Gesamtanschauung des Daseins führt zwar leicht auf Irrwege wie die Magie, zu Ueberstürzungen und Voreiligkeiten, aber es kennzeichnet dennoch gerade den tieferen Geist im Unterschied von dem flacheren Kopfe, der zufrieden ist mit einseitigem Fachwissen, mit vereinzelten Erkenntnissen. Gerade das Ringen nach dem Ganzen, nach voller lebendiger An-

schauung der Welt und ihres inneren Zusammenhangs, gerade das ist's, was Faust zu dem verzweifelten Mittel greifen läßt, Geister beschwören zu wollen, daß sie ihm offenbaren, wornach er begehrt. Der Dichter läßt seinem Faust diesen von der Sage gegebenen und ihm persönlich vertrauten Zug, weil er ihm ganz gut paßt als symbolischer Ausdruck seiner Stimmung.

Faust besitzt ein Beschwörungsbuch, als dessen Verfasser Nostradamus, der Zeitgenosse des historischen Faust, eines Paracelsus und verwandter Geister angenommen wird. „Flieh! Auf! hinaus ins weite Land!" — das war seine Stimmung. Aber das Buch, das ihn begleiten sollte, hält ihn vorläufig noch zurück. Mit ihm macht er noch einen letzten Versuch:

„Umsonst, daß trocknes Sinnen hier
Die heilgen Zeichen dir erklärt
Ihr schwebt ihr Geister neben mir
Antwortet mir wenn ihr mich hört."

Er schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmus. Makrokosmus und Mikrokosmus, die große und die kleine Welt stellte das Mittelalter einander gegenüber als zwei einander korrespondierende Welten, von denen die kleine, der Mensch, „den Extrakt des ganzen Universi" darstellt, „darin alle ihre (der großen Welt) Ausgeburten wiederum vereinigt zusammenkommen" — während der Makrokosmus eben das Universum selbst ist. Bestimmte magische Zeichen versinnlichen beide. Entzückt erblickt Faust das Zeichen des Makrokosmus, vor seiner Phantasie steigen Bilder auf, als ob die geheimnisvollen Kräfte der Natur sich ihm enthüllen wollten, als ob die „würkende Natur" selbst in den Zügen

dieses Zeichens vor seiner Seele läge — und in Dichterworten von schwungvoller Schönheit, in denen Goethe alte magische Begriffe mit kecker Hand zum Ausdruck einer unklar hochschwingenden Stimmung macht, spricht Faust eben das aus, was er sucht. Er beschaut das Zeichen und fährt in dem angeschlagenen Tone fort:

„Wie alles sich zum Ganzen webt
Eins in dem andern würkt und lebt
Wie Himmelskräffte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit Seegenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all das All durchklingen."

Aber was ist das mehr als eben ein prachtvoller dichterischer Ausdruck für das Gesuchte? Ein symbolischer Ausdruck für ein Schauspiel, das vor der Phantasie gaukelt! Die eigentliche Lösung des Welträtsels ist das doch nicht, die Erkenntnis ist um keinen Schritt weiter, wie das alles nun sei und zugehe. Enttäuscht wendet sich Faust von dem Zeichen des Makrokosmus. Er ist nicht der erste und nicht der letzte, dem's so geht; das ist das alte Leid des menschlichen Erkenntnisdranges: immer wieder sucht er das Universum zu fassen, immer wieder erweist sich seine Fassungskraft als zu eng — und doch kann er sich nicht dabei beruhigen und greift schließlich zur Poesie, zum Symbol, zum Mythus, zur Metapher, um zu fassen, was anders nicht faßbar ist.

Unwillig schlägt Faust das Buch um und erblickt ein anderes Zeichen, das Zeichen des Erdgeistes. An Planetargeister hat man immer von Zeit zu Zeit wieder gedacht, ein solcher wäre der Erdgeist: die im Erdenleben und seiner Ge-

schichte waltende Kraft, physisch und geistig zugleich. Damit ist der Kreis schon enger gezogen, eine wenn auch unwillige Beschränkung vollzogen, die eher etwas hoffen läßt:

„Wie anders würckt dies Zeichen auf mich ein!
Du Geist der Erde bist mir näher."

Und nun vollzieht sich in Fausts Stimmung eine Wendung, die nicht unerwartet kommen kann, wenn man seine ursprüngliche Stimmung als ein Ganzes genommen hat. Vom Erdgeist erwartet Faust keine Offenbarung einer Erkenntnis mehr; vielmehr

„Schon fühl ich meine Kräffte höher,
Schon glüh ich wie von neuem Wein
Ich fühle Muth mich in die Welt zu wagen
All Erden weh und all ihr Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herum zu schlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen."

Vorher schon ist von dieser Stimmung etwas dagewesen: flieh, auf, hinaus! Nur weg von all dem Bücherwust und Gelehrtenkram überhaupt, der ja doch nichts schafft, was das „innere Toben stillt", „das arme Herz mit Freude füllt" — fort, zur Natur, oder wohin's sein mag, nur fort! Das war schon vorher ein unbestimmter und zielloser Bestandteil der Stimmung. Jetzt bekommt das eine bestimmtere Wendung und wird zur beherrschenden Stimmung: Leben, Thaten, die Welt mit ihrer thatsächlichen Lebensbewegung, „all Erden weh und all ihr Glück" — mutig drauf los auch durch Sturm und Schiffbruch, werde daraus, was wolle! Das ist jetzt die Losung. Und da nun doch einmal der Weg der Magie betreten ist, wenn auch ursprünglich zu anderen Zwecken, so

geht's auf diesem Wege weiter: das Zeichen des Makrokosmus hat Faust nur beschaut, das Zeichen des Erdgeists benützt er, ihn zu beschwören.

Das ist die entscheidende Wendung, welche das ganze nun zu erwartende Drama in Gang bringt: vom „trockenen Sinnen" von bloß theoretischer Beschäftigung mit dem Dasein weg ins Leben, und das heißt: ins Wirken und Genießen. Und zwar an der Hand des Erdgeists — das heißt in Beschränkung auf das Leben des Planeten, das dem Menschen einmal als seine Stätte gewiesen ist, unbekümmert zunächst darum, was die Welt als Ganzes sei; vom theoretischen Grübeln über das Universum zum praktischen Erfassen eines Teils. Das ist eine Beschränkung, ohne Frage, ein Verzicht, der einem Geiste wie Faust schwer fallen muß. Aber er sieht vorläufig nichts anderes. Und es ist zugleich eine Erweiterung: von der Studierstube hinaus in die Welt! Im Genießen und Wirken auf dem gewiesenen Erdboden können ja dem Menschen auch allerlei Lichter über das Dasein und seinen etwaigen Sinn aufgehen, von denen die hergebrachte „Philosophey, Medicin und Juristerey und leider auch Theologie" keinen Schein haben. Daß mit solchem Sichindieweltwagen auch Leiden, Schuld und bittere Seelennot sich verbinden kann — ja muß: das steht auf einem andern Blatte, davon ist jetzt noch nicht die Rede, das ist dieser Stimmung noch fern, obwohl ahnend schon etwas von „all Erden weh" hindurchklingt.

In dieser Wendung der Faustschen Stimmung vom Himmel zur Erde, zugleich aber in die Lebensweite aus der Wissensenge — wer erkennt da nicht wieder den Frankfurter

Doktor Goethe! Den Goethe vom Götz bis zum Crugantino! Da ist der dreinschlaglustige Götz, der nicht müßig sitzen kann, da ist der Werther, der an Empfindung zu Grunde geht, weil's kein Wirken für ihn giebt, da ist der Crugantino, der in schrankenlosem Sinnengenuß lieber zum Lumpen wird, als es in einer Gesellschaft auszuhalten, in der es keinen „Schauplatz des Lebens“ für ihn giebt; da ist Carlos im „Clavigo“ samt Julius Cäsar und Mahomet und Prometheus, da ist der Goethe der Lilizeit, der von Frankfurt mit seinen Türmen und Mauern und Advokatenstuben nach Weimar strebt auf ein Feld noch unabsehbarer Wirksamkeit. Und abermals, das ist nicht nur dieser Goethe, das ist der volle Mensch in seinem Saft: das ist die ganze zur Thatlosigkeit verdammte Jugend vor hundert Jahren, das ist die Gärung der Zeit, da ein historischer Faust lebte, das ist wieder aus der tiefsten Brust der Menschheit geholt — das versteht nur der gelehrte Philister nicht, der Famulus Wagner, der schon vor der Thüre steht.

So beschwört denn Faust den Erdgeist. Diese Magie hat eine nicht zu unterschätzende reale Grundlage in den thatsächlichen Verhältnissen, ohne natürlich deswegen an sich und poetisch den Charakter einer symbolischen Handlung zu verlieren. Dem Geist der Erde ist der Menschengeist in der That näher, er ist selbst ein Teil von ihm. An ihn kann er sich „mit allen Kräfften dringen“ mit „mächtigem Seelen Flehn“, an seiner „Sphäre“ kann er saugen, seine „Stimme hören“, sein „Antliz sehn“ — wenngleich auch das, wie sich bald zeigen wird, nur Stückwerk ist. Noch ehe Faust zur eigentlichen Beschwörung greift, spürt er seine Nähe, physischer

Schauer faßt ihn an, in seinem Herzen reißt es — er faßt das Buch und spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus, es zuckt eine rötliche Flamme, der Geist erscheint in der Flamme „in wiederlicher Gestalt". Dies später an dieser Stelle getilgte Wort, wenn auch vielleicht zunächst nur der Tradition des Beschwörungswesens entnommen, hat hier doch eine gewisse Berechtigung: das wirkende treibende Leben der Erde in Natur und Geschichte ist doch nicht ohne weiteres von anmutender Gestalt, ja es kann, je nachdem es plötzlich dem Auge sich enthüllt, in der That widerlich sein. Und begreiflich sind die Worte, die Faust dem Geist auf seine ersten Anreden erwidert, indem er sich abwendet: „Schröckliches Gesicht!" und „Weh ich ertrag dich nicht." Kein Wunder! Wo das irdische Dasein einem Menschen auf einmal sein unverhülltes Gesicht zeigt, ist es leicht schrecklich, unerträglich; er kann es leicht bereuen, sich nicht mit dem begnügt zu haben, was so der Tag und der Schein bietet, sich vors wahre ganze Gesicht des Erdgeists gedrängt zu haben. Das bringt denn auch der Geist selbst dem kecken Beschwörer ausdrücklich zum Bewußtsein in den niederdrückenden Worten, mit denen er dem „Uebermenschen" sein „erbärmlich Grauen" vorhält. Das entspricht ganz der Sachlage, ist aber zugleich ein Appell an den höchsten Stolz eines Menschengeistes und Faust rafft sich denn auch gewaltsam zusammen:

„Soll ich dir Flammenbildung weichen!
Ich bins, bin Faust, bin deines gleichen."

Aber das Gewaltsame, das in solchem Zusammenraffen liegt, bringt auch gleich die Ueberhebung mit: „bin deines gleichen!" Eine stolze Ueberhebung, gerade dem kühnsten,

flugkräftigsten Menschengeiste nur natürlich in der höchsten Steigerung seines besten Kraftbewußtseins, ein Prometheuswort, das immer von Zeit zu Zeit wieder einer sprechen wird, der auf der Menschheit Höhen sich fühlt — aber eben doch eine Ueberhebung! Der Geist antwortet gelassen, indem er sein Wesen ausspricht:

„In Lebensfluthen im Thatensturm
Wall ich auf und ab
Webe hin und her
Geburt und Grab,
Ein ewges Meer
Ein wechselnd Leben!
So schaff ich am sausenden Webstul der Zeit
Und würke der Gottheit lebendiges Kleid."

Das ist's gerade, was Faust begehrt: Lebensfluten, Thatensturm, das ewig wechselnde Meer zwischen Geburt und Grab — mitschaffen am sausenden Webstuhl der Zeit, mitwirken an der Gottheit lebendigem Kleid — das, das! — statt im verfluchten dumpfen Mauerloch zu stecken, zwischen Tiergeripp und Totenbein, angerauchtem Papier und unbrauchbaren Instrumenten, statt zu reden von dem, was man nicht weiß und wie andere „Docktors, Professors, Schreiber und Pfaffen" die Schüler an der Nas herumzuführen — Lebensfluten dafür, Thatensturm! Faust hört nicht heraus, was der Geist mit dieser gehaltenen Offenbarung seines Wesens sagen will; mit einer rührend gläubigen Zutraulichkeit schmiegt er sich an ihn:

„Der du die weite Welt umschweiffst
Geschäfftger Geist wie nah fühl' ich mich dir."

Geschäftig sein, weite Welt umschweifen: welcher Ausblick für den büchersatten Professor! Aber nun muß er das Donnerwort hören: „du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir!“ — und der Geist verschwindet.

Da ist er wieder hingeworfen, wo er stand: am Begreifen! Dieses verzweifelte Begreifen, diese immer wieder sich türmende Schranke, dieser ewige Kübel kalt Wasser für den zum Denken veranlagten Menschen! Eben von den vergeblichen Versuchen, das Unbegreifliche zu begreifen, hat sich Faust abgewandt, nach Lebensfluten lechzend, nach Thatensturm — und eben der Geist, von dem er solches erwartet, weist ihn selbst wieder auf die Schranken des Begreifens. Und das Schlimmste dabei ist, daß der Geist Recht hat. Man kann seinen Satz auch umkehren, und er ist ebenso wahr: jeder begreift nur den Geist, dem er gleicht! Und der höchste Menschengeist bleibt doch immer nur ein Einzelgeist, der dem Erdgeist, dem Gesamtgeist des irdischen Daseins nicht gleicht und ihn darum nicht begreift, ihm nicht gleicht, weil er ihn nicht begreift. Und weil er ihm nicht gleicht, darum ist's auch eine sehr bedingte Sache um das Mitthun in den Lebensfluten und dem Thatensturm, welche am sausenden Webstuhl der Zeit der Gottheit lebendiges Kleid weben. Der Anteil, den der einzelne daran nehmen kann, erweist sich leicht als beschämend klein. Und in der tödlichen Beschämung vor diesem circulus vitiosus stürzt Faust zusammen:

„Nicht dir!
Wem denn?
Ich Ebenbild der Gottheit!
Und nicht einmal dir!“

Ebenbild der Gottheit! Wer spürt in diesem Zusammenhang nicht die bittere Ironie, die in diesem ehrwürdigen Worte thatsächlich liegt — aller Wahrheit unbeschadet, die sich drein legen läßt!

Und als sollte der ganze Jammer des Gleichens und Begreifens unter den Geistern gerade jetzt noch ganz ad oculos demonstriert werden, muß in dem Augenblick, da Faust das Größte und das Kleinste in sich selbst erlebt hat — in diesem Augenblick muß sein ödester Gegensatz sich herbeidrängen, der platteste Gelehrtenkopf vor der Thüre stehen, der je mit seiner anspruchsvollen Geistlosigkeit bessere Geister angegähnt hat. Und doch — es ist auch ein Glück dabei: denn damit steht auch der Humor vor der Thüre.

Es klopft und Faust weiß sofort, wer's ist:

„O Todt! ich kenns das ist mein Famulus.
Nun werd ich tiefer tief zu nichte,
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schwärmer stören muß.“

Das „tiefer tief zu nichte“, das später einem matten „mein schönstes Glück zu nichte“ hat weichen müssen, ist mit seiner kühnen Steigerungsform der Stimmung hier völlig angemessen. Aus dem „trocknen Schwärmer“ ist später ein „trockner Schleicher“ geworden — aber auch der Schwärmer war gut am Platz: selbst der ärgste Banause kann ja, wenn auch sonst für nichts, doch für seine Banausie schwärmen und es giebt Leute, welche sich an der Nüchternheit einen Rausch trinken.

So tritt nun neben Faust sein Gegenbild, der Famulus Wagner. Aus dem „verwegenen Lecker“, dem „bösen verloffenen Bettelbuben“ des ältesten Faustbuchs, dem Schüler,

Erben und Nachfolger des Schwarzkünstlers ist unter Goethes Hand eine Kontrastfigur zu Faust geworden, wie sie wirksamer nicht gedacht werden könnte. Nicht als alter Schuldiener ist ja ein solcher Famulus eines Professors jener Zeit zu denken sondern als ein Student, wenn auch in noch so hohen Semestern, der dem Professor als eine Art von Sekretär dient. Im Schlafrock und der Nachtmütze, eine Lampe in der Hand kommt er, Faust wendet sich unwillig. Und was will der Edle, wie faßt er die Situation, die er zum Teil an der Thüre belauscht haben mag? „Verzeiht! ich hört euch deklamiren!“ Deklamieren! — um das handelt sich's nach seiner Auffassung, wo die tiefste Seele eines hohen Menschen qualvoll aufgeschrieen hat. Faust quält sich um die innersten sachlichen Angelegenheiten des Menschengeistes, Wagner möchte „was profitiren“ in der Kunst des Deklamierens; Faust ist alles leeren Wortschwalls bis zum Ekel überdrüssig, Wagner bedauert, daß er des Wortes nicht genug mächtig ist — „denn heutzutage würkt das viel“. Sein „Heutzutage“ ist unbezahlbar: ein Lieblingswort aller Köpfe von engem Horizont, aller hoffnungsvollen Streber, die sich die Welt nur unter dem Gesichtspunkt ansehen, wie man heutzutage vorwärts kommt. Faust läßt sich nicht darauf ein; nur an Wagners letztes Wort vom Komödianten, der einen Pfarrer lehren könnte, knüpft er eine grimmige Bemerkung, indem er das Wort umkehrt:

„Ja wenn der Pfarrer ein Commödiant ist.
Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.“

Aber Wagner giebt nicht sogleich nach; derlei Leute sind zu dickfellig, um einem andern eine ganz andere Stimmung ab-

zufühlen, sie beharren in dem Gedankenkreise, der sie hergeführt hat. „Ach" sagt Wagner —

„Ach wenn man in sein Museum gebannt ist
Und sieht die Welt kaum einen Feyertag.
Man weiß nicht eigentlich wie sie zu guten Dingen
Durch Ueberredung hinzubringen."

Also auch er beklagt das Studierzimmer, den Mangel an Weltkenntnis — aber wie klein neben Faust, und wieder nur unter einem pedantischen Schulmeistersgesichtspunkt: er glaubt sich berufen, die Welt zu guten Dingen durch Ueberredung hinzubringen; darum will er deklamieren lernen. Nun wird Faust ungeduldig und hält ihm die scharfe Standrede:

„Wenn ihrs nicht fühlt ihr werdets nicht erjagen.
Wenns euch nicht aus der Seele bringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sizzt ihr einweil und leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufgen aus
Bewundrung von Kindern und Affen
Wenn euch darnach der Gaumen steht!
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht."

Faust kennt den Kopf und seinesgleichen. Was er ihm sagt, gilt zwar zunächst von der Wirksamkeit der Rede, die es nur dann übers Wortemachen hinausbringt, wenn sie von innen kommt, und es steckt in diesen Worten mehr Weisheit als in manchem dicken Lehrbuch der Rhetorik. Aber zugleich gelten sie überhaupt von der ganzen Geistesrichtung solcher Famuli: sitzen und zusammenleimen, ein Ragout aus anderer Schmaus brauen

— Notizen zusammentragen, emsig wie die Biene, das Lieblingstier aller Schulmeister, wissen was andere gewußt haben und wunder was meinen, wenn man's zusammenstellt und aufhäuft; in tote Asche blasen, ob da noch ein kümmerliches Fünkchen 'rauskomme, das man nicht selber entfacht hat — und mit solcher Weisheit vor Kindern und Affen groß thun: das ist so recht der Typus der geistlosen Gelehrsamkeit, wie wir sie ja auch kennen in allen Fakultäten. Und solche Famuli sind durchaus nicht immer alte Herren — nur zu oft, wie Wagner, die Gelehrtenjugend, die auf Hochschulen gezüchtet wird. Kein Wunder, wenn damit nichts geschafft wird, was zum Herzen geht, wenn sich dabei nichts fühlen läßt als höchstens die wonnigliche Streberlust, es einmal zu etwas zu bringen, zum „Doktor, Professor, Schreiber und Pfaffen".

Wagner natürlich versteht das nicht. Mit der ganzen Hartnäckigkeit des engen Schädels bleibt er bei seinem Thema:

„Allein der Vortrag nützt dem Redner viel."

Aergerlich geht jetzt Faust auf dies spezielle Thema ein:

„Was Vortrag! der ist gut im Puppenspiel
Mein Herr Magister hab er Krafft!
Sey er kein Schellenlauter Thor!
Und Freundschafft, Liebe, Brüderschafft,
Trägt die sich nicht von selber vor."

Die letzten Worte sind aus dem elften Buch von „Dichtung und Wahrheit" bekannt, wo Goethe von seinem Straßburger Kreis erzählt: „schon früher und wiederholt auf die Natur gewiesen, wollten wir daher nichts gelten lassen als Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls, und den raschen derben Ausdruck desselben.

Freundschaft, Liebe, Brüderschaft,
Trägt die sich nicht von selber vor?

war Loosung und Feldgeschrei, woran sich die Glieder unserer kleinen akademischen Horde zu erkennen und zu erquicken pflegten." In diesem Sinn sind Fausts Worte auch hier gemeint; er erweitert aber ihren Sinn noch, indem er fortfährt:

„Und wenns euch Ernst ist was zu sagen
Ists nöthig Worten nachzujagen.
Und all die Reden die so blinkend sind
In denen ihr der Menschheit Schnizzel kräuselt
Sind unerquicklich wie der Nebelwind
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt."

Das ist ja in der That das allgemeine Elend aller bloßen Schönrednerei und der Grund alles unerquicklichen Wortemachens, daß man auf dem Standpunkte Wagners steht, daß man nicht drin ist in der Sache selbst, von ihr im Ernst nichts zu sagen hat, weil man ein Wissen über die Sache mit der Sache selbst verwechselt, bloße Gelehrsamkeit mit Wissenschaft. Man braucht oft sehr wenig Wissen über die Sache, um die Sache selbst zu verstehen, dagegen wird mit dem vielen Drüberwissen oft genug die Sache selbst nur verdunkelt. Kein Wunder, wenn dann der, der von der Sache reden soll, nichts kann als Schnitzel kräuseln, mit allgemeinen Redensarten oder unwichtigem Notizengeben um den Kern der Sache herumgehen. Auch über Goethe und seinen „Faust" sind genug solcher Schnitzel gekräuselt worden, ganze Perückenmacherstuben voll, und unerquicklich säuselt der Nebelwind durch tausende von dürren Blättern der Faustlitteratur.

Darauf weiß Wagner zunächst nichts mehr zu sagen,

er macht's daher, wie's solche Leute machen, wenn sie am Ende sind, er kommt mit einem Gemeinplatz:

„Ach Gott die Kunst ist lang
Und kurz ist unser Leben!"

Und nun wird der „trockene Schwärmer" sentimental:

„Mir wird bey meinem kritischen Bestreben
Doch offt um Kopf und Busen bang
Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt,
Und eh man nur den halben Weeg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel sterben."

Ach ja! Daß es diesem Geschlecht nicht leichter gemacht ist auf der Welt! Daß es sich so schinden und plagen muß um sein bißchen Weisheit, um seine Notizchen und Zettelchen, seine Wischlein und Scharteklein, seine Quellen! Der Seufzer um die Quellen ist von überwältigender Komik. Eine noch unentdeckte Quelle auffinden, eine Handschrift, eine Ausgabe, einen Druck, eine Lesart — conjecturiren, combiniren, collationiren, ediren, die Priorität der Veröffentlichung beanspruchen dürfen: das ist ja der große unsterbliche Ruhm all der Famuli der Wissenschaft! Man meint eine Satire auf die neueste Litteraturwissenschaft zu lesen — wenngleich Wagner zunächst an die teuren Geldmittel denkt, die man zu seiner Zeit um die einfachsten Quellen aufwenden mußte.

Damit kommt er nun aber einem Faust gerade recht, führt ihn gerade wieder zurück auf die Stimmung, in der er ihn unterbrochen hat:

„Das Pergament ist daß der heilge Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt.

> Erquickung hast du nicht gewonnen,
> Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt."

Das ist's: Quellen in der eigenen Seele sucht Faust — Quellen, von fremder Hand geschrieben, begehrt Wagner. Und keine Ahnung, daß er Fausts Seufzer mitfühlen könnte. Er bleibt bei seinen Quellen:

> „Verzeiht es ist ein gros Ergözzen
> Sich in den Geist der Zeiten zu versezzen.
> Zu schauen wie vor uns ein weiser Mann gedacht,
> Und wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht."

Da haben wir's wieder und noch einen weiteren Zug: der Stolz des Bildungsphilisters schaut heraus! Dazu ist am Ende die ganze Geistesarbeit vergangener Zeiten da, daß die „Jetztzeit" sich fühlen könne in ihrem unendlichen Fortschritt! Statt Bescheidenheit zu lernen im Anblick des Ringens und Denkens und Leistens vergangener Zeiten, statt sich etwas aufdämmern zu lassen von dem, was Faust so hart auf der Seele liegt: wie wenig unser Wissen und Erkennen doch absolut bedeutet — statt dessen: „und wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht!"

„O ja bis an die Sterne weit," antwortet Faust mit bitterem Hohn — und nun hält er ihm seine Rede über das „sich in den Geist der Zeiten versetzen" — wörtlich, wie sie auch in der fertigen Dichtung steht. Eine höchst verächtliche Behandlung der Geschichtswissenschaft und der historischen Betrachtungsweise, mit der oft so groß gethan wird. Hat Faust recht? Nun, er drückt sich etwas stark aus. Es läßt sich doch wohl für geschärfte Augen aus der Geschichte noch etwas anderes herausschauen als „ein Kehrichtfass und eine

Rumpelkammer", eine „Haupt und Staatsaktion" vom Wert jener heroisch-historischen Dramen, von denen dieser Ausdruck genommen ist, einige sogenannte „pragmatische Maximen" der Geschichtsschreibung, deren hohles Pathos etwa aufs Puppentheater passen würde; es läßt sich doch wohl allmählich auch ein gewisser Einblick gewinnen in die eigentliche Lebensentwicklung der Menschheit in ihrer Geschichte. Aber Köpfen wie Wagner gegenüber ist man immer versucht, sich etwas stark und salzig auszudrücken — und *sie* dürfen wohl immer wieder darauf hingewiesen werden, wie wenig auch unsere Geschichtserkenntnis doch am Ende von den eigentlich treibenden Kräften in der Geschichte, vom innersten Geheimnis der Menschheits- und Völkerentwicklung weiß. Heute treiben wir's ja etwas eindringender als vor vierhundert oder auch noch vor hundert Jahren — aber wie würde es wohl lauten, wenn einer „abermals nach fünfhundert Jahren desselbigen Weges fahren" könnte? Auch unser Geschlecht überschätzt den Wert seiner historischen und antiquarischen Kenntnisse und stöbert häufig planlos genug im Kehrichtfaß und in der Rumpelkammer. Und darin liegt jedenfalls eine beherzigenswerte Wahrheit:

„Was ihr den Geist der Zeiten heisst
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln."

Wir können's ja freilich im Grund nicht anders machen — „du gleichst dem Geist, den du begreifst" und umgekehrt, das gilt in seiner Art auch hier — aber dessen sollte man sich auch bewußt bleiben und nicht allzuviel mit angeblicher historischer Objektivität prunken, wo doch immer die Subjektivität des Beschauers ihr gewichtiges Wort dreinspricht.

Für einen Wagner ist natürlich auch das zu hoch. Er kommt wieder mit einer nichtssagenden Allgemeinheit angefahren:

„Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist!
Mögt ieglicher doch was davon erkennen."

Nun wird's aber bei Faust vollends bitterer Ernst:

„Ja was man so erkennen heisst.
Wer darf das Kind beym rechten Nahmen nennen?
Die wenigen die was davon erkannt
Die Thörig gnug ihr volles Herz nicht wahrten.
Dem Pöbel ihr Gefühl ihr Schauen offenbaarten
Hat man von ie gekreuzigt und verbrannt."

Da ist auch er wieder bei seinem Thema und mit düsterer Resignation blickt er auf das Schicksal aller derer, die gleich ihm und vor ihm höher hinausgeschaut und höher hinausgewollt und tiefer gegraben haben als der Pöbel, auch der gelehrte Pöbel von Wagners Schlag. Und nun hat er den Schwätzer satt:

„Ich bitt euch Freund es ist tief in der Nacht
Wir müßen diesmal unterbrechen."

Solche Leute muß man extra abtreiben, höflich oder grob, wenn sie einmal in den Zug ihrer Weisheit gekommen sind. Wagner verabschiedet sich nun auch mit dem bedauernden Wort:

„Ich hätte gern bis morgen früh gewacht,
Um so gelehrt mit euch mich zu besprechen."

Man höre und staune: bis morgen früh! Und: so gelehrt! Der Mann ist unverbesserlich. Und Faust, nachdem er ab-

marschiert ist, charakterisiert zum Schluß der Scene die ganze Wagnerspecies noch einmal mit dem klassischen Wort:

> „Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
> Der immer fort an schaalem Zeuge klebt,
> Mit gieriger Hand nach Schätzen gräbt,
> Und froh ist wenn er Regenwürmer findet.“

Es ist wieder eine Kunstleistung ersten Ranges, wie Goethe mit wenigen Strichen den Gegensatz zu Fausts Geistesrichtung in der Gestalt Wagners hinmalt und zugleich Faust selbst durch diesen Gegensatz in noch helleres Licht rückt. Aus dem „Urfaust“ aber verschwindet Wagner nunmehr; sein Osterspaziergang mit Faust ist in den Urscenen noch nicht enthalten, er gehört der Ausfüllung der „großen Lücke“ an, welche nach Wagners Abgang beginnt. Es fehlen die Scenen, in welchen der Dichter später Fausts Gemütsverfassung noch weiter entwickelt und bis in ihre letzten Möglichkeiten ausgeschöpft, die Anknüpfung mit Mephistopheles, den Pakt mit ihm und seine eingehende Besprechung ausgeführt hat. Von dieser ganzen Scenenreihe ist nur das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Studenten in dem Göchhausenschen Manuskript enthalten; es steht aber da außer allem, wenigstens äußeren Zusammenhang mit Faust — es sei deswegen vorläufig beiseite gelassen.

Faust selbst finden wir erst wieder in „Auerbachs Keller“. Es ist der Auerbachshof in Leipzig, 1530 gebaut, zu Goethes Zeit eine Weinkneipe, in welcher er eine Zeit lang „täglich lag“. Dort finden sich zwei Gemälde mit Unterschriften, die in Beziehungen stehen zu dem, was die alten Faustbücher von allerlei Weinzauber Fausts, von einem Faßritte und dergleichen

zu berichten wissen. Hier tritt der Faust der Urscenen wieder auf bei einer „Zeche lustiger Gesellen“, also an einem ganz andern Ort als in seiner engen hochgewölbten gotischen Studierstube, also wirklich weg von Büchern und Wissenschaft, an einem Ort, wo man vermutlich das Leben genießt, ohne viel nach Lösung des Welträtsels zu fragen. Der Schritt in die Welt ist gethan — aber wie?

Faust ist nicht allein unter den Zechenden: er hat einen „Cameraden“ bei sich, der sich selbst als solchen bezeichnet, aber auch als Teufel; es ist Mephistopheles. Faust kann und übt hier selbst die Magie wie in der Faustsage, nicht mehr in dem großen Stil wie in seiner ersten Scene sondern lediglich zu derbem Spaße: er läßt den zechenden Gesellen aus Bohrlöchern in den Tischen Wein fließen, die Sorte nach eines jeden Wunsch, der vergossene Wein verwandelt sich in Feuer, und als die Zechbrüder die Messer nach dem Zauberer zücken, verblendet er sie, daß sie in einem Weinberg zu sein glauben, sich gegenseitig an der Nase fassen und Trauben zu schneiden meinen — rät ihnen dann, ihren Rausch auszuschlafen, und geht mit Mephistopheles ab. — Die Scene ist in Versen begonnen, fällt aber dann schnell in prosaische Rede und bleibt darin. Mephistopheles verhält sich — im Gegensatz zu der späteren Fassung der Scene — hier ziemlich passiv; er ist's nur, der Faust in diese Gesellschaft bringt: „nun schau wie sie's hier treiben! Wenn dirs gefällt, dergleichen Societät schaff ich dir Nacht nächtlich.“ Im übrigen macht er nur hie und da eine Bemerkung und singt den Zechern sein Lied vom großen Floh.

Wenn man sich die Gesellschaft näher ansieht, so sind es

lustige versoffene Kerle — ob Studenten oder ältere Kneipgenies, bleibt dahingestellt; jedenfalls Leute, die sich keine grauen Haare über wissenschaftliche Fragen oder gar über das machen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Auch öffentliche Angelegenheiten kümmern sie nicht — ein politisch Lied ist ihnen ein garstig, leidig Lied; sie danken Gott, daß sie „das heilige römische Reich nichts angeht". Trinken, liebeln, rohe Spässe machen ist ihr Element. Ihr cantus ist nicht ohne Humor, aber eine „Ratt im Keller Nest" ist das Höchste, wozu sie sich aufschwingen. Ihre Politik ist, nach altem Saufcomment einen Papst zu wählen. „Dummheiten, Sauereien" begehren sie heftig; unartikuliertes Krakehlen dünkt ihnen so lustig wie einander die Weingläser über den Kopf schütten. Wenn sie singen wollen, weiß lange keiner recht, was? Einer, Brander, mag überhaupt das „Geklimpere" nicht und spricht seine Auffassung von der Musik folgendermaßen aus: „ich hasse das Geklimpere, ausser wenn ich einen Rausch habe, und schlafe daß die Welt untergehen dürfte. — Für kleine Mädgen ists so was die nit schlafen können, und am Fenster stehen Monden Kühlung einzusuckeln." Ihre Liebesabenteuer behandeln sie sehr ungeniert und über eine ungetreue Liebste läßt sich Siebel mit eigentümlichem Humor aus — Frosch hat ein altes Volkslied angestimmt von der Nachtigall, die das Liebchen grüßen soll, Siebel verbittet sich's: „Wetter und Todt. Grüs mein Liebgen! — Eine Hammelmauspastete mit gestopften dürren Eichenblättern vom Blocksberg, durch einen geschundenen Hasen mit dem Hahnenkopf überschickt, und keinen Grus von der Nachtigall. Hatt sie mich nicht — Meinen Stuzbart und alle Appartinenzien hinter die Thüre

geworfen wie einen stumpfen Besen, und das um — Drey Teufel! Keinen Grus sag ich als die Fenster eingeschmissen." Ihre ars bibendi hat auch eine eigentümliche Technik: wie Faust ihnen seinen Zauberwein anbietet, steht einer, Alten, auf und sagt: „Wart ein bissgen. Ich hab so eine Probe, ob ich weiter trinken darf"; er macht die Augen zu, steht eine Weile und sagt dann: „Nun! nun! das Köpfgen schwankt schon!" Der Schmeerbauch Siebel zeigt eine Anwandlung von trunkenem Elend, als er nach dem Lied von der Ratte sagt: „Ich bin nit mitleidig, aber so eine Ratte könnte einen Stein erbarmen." Den Fremden, die eintreten, begegnen sie mit der ganzen knotigen Fopperei eines ungezogenen Stammtisches: „Hans von Rippach", der Tölpeltypus aus der Leipziger Umgegend mit dem wüsten Geschlechtsnamen, „Storcher", „Commödianten" — das sind die Witze, mit denen sie ihnen begegnen; Brander glaubt freilich auch ein „vornehmes inkognito" aus ihrem unzufriedenen bösen Gesicht zu erkennen. Trotzdem lassen sie sich gern mit Fausts Wein freihalten und ihr Weinlied hat den Kehrreim:

„Uns ist gar kannibalisch wohl
Als wie fünfhundert Säuen!"

Wie sie dann Zauberei wittern, werden sie wütig und schimpfen unflätig, als aber der Zauber nachläßt, lecken sie sich doch das Maul nach dem trockenen Holz. Platte Bursche sind sie bei allem und auch ihr Humor ist nur der des geistlosen Lumpens. Die Art dagegen, wie der Dichter die Kerle vorführt, strotzt von Geist und überlegenem Humor bei aller behaglichen Derbheit. Alles Wesentliche (abgesehen davon daß Faust und Mephistopheles ihre Rollen vertauschen) hat Goethe

später beibehalten, nur die Prosa in den Vers erhöht und einige schnurrige Ausdrucksweisen stilisiert, ohne daß es immer absolut nötig gewesen wäre.

Eine nette Gesellschaft! Nimmt man sie, was nahe liegt, als Studenten, so ist's das rohe Renommiervolk, wie es Zachariä 1744 in seinem „Renommisten" geschildert hat, wie es zu Goethes Leipziger Zeit in Halle und Jena noch anzutreffen war und auch heute noch nicht ganz ausgestorben ist, unter Studenten und Philistern — obwohl man die Sorte heute auf Universitäten als Knoten und öde Sumpfhühner bezeichnen würde.

Was thut Faust in dieser Gesellschaft? Auch ohne daß wir den fertigen „Faust" kennen, ist's schon aus dem „Urfaust" klar: nach Leben, das heißt Genießen und Wirken hat Faust begehrt — das Genießen kommt zuerst an die Reihe, und zwar gleich in der plattesten, rohesten Form. Das kann freilich einen Faust nicht locken, mit dem macht er sich nur seinen Spaß, derben Zauberspaß; die Kerle glauben ihn zu foppen, und er foppt sie. Daß für eine Faustnatur keine Möglichkeit ist, im gewöhnlichen rohen Sinnengenuß zu versumpfen, das ist das Ergebnis dieser humoristischen Scene. Faust ist eine von den Naturen, die's auch mit dem Lebensgenuß wagen dürfen, ohne fürchten zu müssen, daß sie sofort plump in ihm versinken. Und blickt man von Faust auf den jungen Goethe: auch hier ist ein Stück seiner Persönlichkeit. Er war seiner selbst merkwürdig sicher, schon als ganz junger Mensch: keckem Lebensgenuß ist er nie aus dem Wege gegangen, aber vor jeder Gemeinheit bewahrte ihn immer wieder der Adel seiner Geistnatur. Und das zu einer Zeit, wo

die Sitte noch manches gestattete, was heute verpönt ist — äußerlich wenigstens, konventionell, wenn auch faktisch das Verpönteste geschieht. Wiederum aber ist das nicht nur Goethe sondern der Geistmensch überhaupt: sich mit dem Lebensgenuß einlassen zu dürfen, ohne die mindeste Gefahr der Gemeinheit zu laufen — das ist alle Zeit das sichere Vorrecht der Naturen, die von Haus aus darauf angelegt sind, nur in der Wahrheit, der intellektuellen und ethischen, Genüge zu finden.

Wie aber wird's werden, wenn der feinere Genuß, wenn das Spiel der Leidenschaften im Lebensgenuß an die Pforte ethischer Verschuldung führt? Darauf giebt die Antwort die Gretchentragödie, welche im „Urfaust" sofort beginnt, ohne die Vermittelung der Hexenküche, nur von einer ganz kleinen Scene auf der Landstraße eingeleitet, die in das fertige Werk nicht aufgenommen wurde und mehr für Mephistopheles als für Faust von einiger Bedeutung ist.

Um Genuß und nichts weiter handelt sich's für Faust auch beim Beginn dieser Scenenreihe; durchaus in keinem anderen Sinn als in dem eines flüchtigen Begehrens nach Liebesgenuß spinnt sich Fausts Beziehung zu Margarete an. Er trifft ein unbekanntes schönes Bürgermädchen auf der Straße, bietet ihr mit frecher Höflichkeit Arm und Geleit an, und nachdem sie sich kurz losgemacht hat und gegangen ist, sagt er:

„Das ist ein herrlich schönes Kind
Die hat was in mir angezündt."

Zwar spürt man aus seinen folgenden Worten schon heraus, daß der Eindruck möglicherweise tiefer gehen könnte — „die Tage der Welt vergess ich's nicht" — aber ebenso gut kann's

auch bei dem flüchtigen Eindruck bleiben, und ganz im Ton des Anfangs ist's wieder, wenn Faust dem auftretenden Mephistopheles kurz sagt: „Hör du must mir die Dirne schaffen". Das klingt ziemlich brutal und im selben Ton geht's weiter (fast wörtlich wie im fertigen „Faust"), so daß Mephistopheles selbst ihm sagen kann, er spreche „wie der Hans Lüderlich", „schon fast wie ein Franzos", ihm rundweg erklären muß, mit dem schönen Kind gehe es „ein vor allmal nicht geschwind"; doch will er seiner „Pein", die so heiß und hitzig flackert, wenigstens „förderlich und dienstlich sein", ihn noch heute in ihr Zimmer führen, wenn auch in ihrer Abwesenheit, und inzwischen für ein Geschenk sorgen. Mephistopheles erscheint hier in einem Verhältnis zu Faust, über das noch nichts Näheres zu sagen ist, als daß Faust gewisse Dienste von seinem etwas unheimlichen aber humoristisch gelaunten Kameraden verlangen darf. Die Worte, die Mephistopheles am Schluß der Scene, nach Fausts Abgang spricht, lauten in der alten Niederschrift:

„Er thut als wär er ein Fürsten Sohn
Hätt Luzifer so ein Duzzend Prinzen
Die sollten ihm schon was vermünzen
Am Ende kriegt' er eine Comission."

Aber sowie Faust das jungfräuliche Heiligtum betreten hat, ist die freche Genußstimmung vorbei, zeigt sich's auch auf diesem Gebiet, daß brutal sinnliches Genußleben Fausts Sache nicht sein kann. „Ich bitte dich lass mich allein," sagt er nach einigem Stillschweigen zu Mephistopheles, und als dieser gegangen ist, folgt jener Monolog, den der Dichter fast bis aufs letzte Wort gelassen hat, wie er ursprünglich war:

„Willkommen süsser Dämmerschein —!“ Wie ist da auf einmal die Stimmung ganz anders! Nicht nur die sinnliche Schönheit — das Seelische des Mädchens hat ihn hier berührt, die Unschuld, die Reinheit, die glückliche Beschränkung in einfacher Thätigkeit — das alles weckt auch bei ihm das wahre Gefühl, das weit über bloßes Genußverlangen hinausgeht. Einen Augenblick ist er nun unschlüssig — „komm komm ich kehre nimmermehr!“ sagt er dem wiederkehrenden Mephistopheles; „ich weis nicht soll ich?“ zweifelt er, als Mephistopheles das Schmuckkästchen zum Vorschein bringt — er ahnt schon etwas davon, daß er dieser Unschuld und Reinheit hier nichts anderes bringen könne als Unheil. Aber die Leidenschaft hat ihn jetzt gefaßt, ihm den inneren Menschen gefaßt, nicht nur die Sinne, und sie wird ihn nicht mehr loslassen, bis sie zur Schuld geführt hat.

Hier beginnt also die Wendung zu dem, was man in der Studierstube vergessen kann, was aber im Leben jederzeit durchgearbeitet und ausgefochten sein will: die ethischen Kämpfe der Lebensleidenschaften. Es ist schnell gesagt: weg mit den Büchern, weg mit dem Wissenskram, fort, hinaus, das Leben versuchen, wie es von Natur ist! Dieses Leben ist eben für den Menschen nicht einfach widerspruchslose Natur, in der Bös und Gut nicht existiert; dies Menschenleben hat zwei Pole, die wir Natur und Geist zu nennen pflegen, da giebt's Anziehung und Abstoßung und die mannigfachsten Kreuzungen zwischen Begehren und Nichthabenkönnen, zwischen Wollen und Sollen, zwischen Leidenschaft und Schuld. Nur ganz lahme Kunden vermögen diesen Konflikten einigermaßen auszuweichen: wer mit heißem Herzen und starker Leidenschaft ins Leben sich

einläßt — und sich einlassen wird am Ende jeder — der wird so oder so, früher oder später, schroffer oder linder ähnliche Erfahrungen machen wie mit dem Ringen um Erkenntnis. Nur daß, was dort wissenschaftliches Ungenügen und unbefriedigte Sehnsucht des Gemüts heißt, hier den Namen der Schuld trägt. Sei sie nach dem Maßstab der gangbaren Alltagsmoral gröber oder feiner, das verschlägt für den höher organisierten Geist nichts. Und handle sich's um nichts weiter als um eine Liebesleidenschaft für ein einfaches Mädchen, so ist eben auch das nicht das federleichte Nichts, als das es von der Frivolität genommen wird — für einen Faust ist es mehr, kann es zum tragischen Konflikt werden.

Daß Faust eine Natur ist, in der immer wieder, theoretisch und praktisch, das Gewissen mitspricht, zeigt sich gleich in den folgenden Scenen. Nach einer Scene, die Gretchen allein angehört, folgt zunächst die Scene, welche im „Urfaust“ die Ueberschrift „Allee“ trägt (später: „Spaziergang“). Faust geht in Gedanken auf und ab, wohl ernsthaft mit seinem jetzigen Zustand beschäftigt, da kommt Mephistopheles in komischem Aerger und berichtet, daß den Schmuck, „den ich Margreten schafft“, ein Pfaff hinweggerafft habe. Faust hat dafür wenig mehr als eine ironische Bemerkung auf den „allgemeinen Brauch“ ungerechtes Gut zu verdauen, die Frage: „und Gretchen“ — und den Auftrag an Mephistopheles, einen neuen Schmuck herbeizuschaffen; als einen verliebten Thoren bezeichnet ihn Mephistopheles. In der nächsten Scene im Haus der Nachbarin Gretchens erkundet Mephistopheles die Gelegenheit, Faust mit Margarete zusammenzuführen; den Vorwand zur Einführung Fausts bei den Frauen soll dann

ein Zeugnis über den Tod des Herrn Schwerdlein geben, des verschollenen Ehegemahls der Nachbarin:

> „Wir legen nur ein gültig Zeugniß nieder,
> Dass ihres Ehherrn ausgereckte Glieder
> In Padua, an heilger Stätte ruhn."

Darauf sagt Faust mit ehrlicher Naivetät:

> „Sehr klug! wir werden erst die Reise machen müssen —"

und als Mephistopheles frivol ihm das Zeugnis der sancta simplicitas ausstellt, folgt die abermals trocken ehrlich gemeinte Bemerkung Fausts:

> „Wenn er nichts bessers hat, so ist der Plan zerrissen."

Auf diese Ehrlichkeit hin muß er sich von Mephistopheles den Professor vorrücken lassen:

> „O heilger Mann, da wärt ihr's nun!
> Es ist gewiss das erst in eurem Leben,
> Dass ihr falsch Zeugniss abgelegt.
> Habt ihr von Gott, der Welt und was sich drinne regt,
> Vom Menschen, und was ihm in Kopf und Herzen schlägt,
> Definitionen nicht mit groser Kraft gegeben?
> Und habt davon in Geist und Brust
> So viel als von Herrn Schwerdleins Tod gewusst."

Die formale Wahrheit, die hierin steckt, giebt Faust stillschweigend zu, aber er spürt auch die heillose Sophisterei heraus, welche theoretisches Reden „von dem, was man nicht weiß" und bewußtes falsches Zeugnis in praktischen Dingen ohne weiteres auf eine Linie stellte. Und mit vollständig wahrem Pathos betont er die Echtheit seines Gefühls gegenüber den weiteren Sticheleien und Nörgeleien, mit denen ihm Mephistopheles sein Gefühl für Gretchen als eine sentimentale Täuschung hinzureiben sucht. Wenn er sagt:

„— wenn ich empfinde
Und dem Gefühl und dem Gewühl
Vergebens Nahmen such und keinen Nahmen finde,
Und in der Welt mit allen Sinnen schweife
Und alle höchsten Worte greife,
Und diese Glut von der ich brenne
Unendlich, ewig, ewig nenne
Ist das ein teuflisch Lügenspiel —?“

— so hat er vom Standpunkt seines jetzigen ehrlichen Fühlens aus ganz gewiß Recht. Aber Mephistopheles wird für die Zukunft Recht behalten, weil Faust „muß“, wie er selbst sagt, d. h. weil die rücksichtslose Gewalt elementarer Leidenschaft schon dafür sorgen wird, daß die Sache nicht so einfach abläuft, wie sie in Fausts warmer Empfindung sich für den Augenblick darstellt.

Nun kommen jene Scenen im Garten der Frau Marthe Schwerdlein, in denen für jetzt nur Fausts Seelenverfassung ins Auge gefaßt sei. Hier tritt gleich der große und verhängnisvolle Abstand vor's Auge zwischen einem Geist wie Faust und einem Mädchen wie Margarete, wenn diese auch die Herzensgüte, Schönheit, Reinheit, Anmut und Tüchtigkeit selbst ist. Daß es sich für diese beiden nicht um eine Vereinigung fürs ganze Leben handeln kann, spürt man sofort heraus. So schöne Worte Faust spricht von Einfalt, Unschuld, die sich selbst und ihren heiligen Wert nicht erkennt, von Demut, Niedrigkeit, den „höchsten Gaben der Liebaustheilenden Natur“, so wahrhaft er versichert:

„Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält
Als alle Weisheit dieser Welt —“

— so recht er hat:

„O Beste! Glaube daſſ was man verſtändig nennt,
Mehr Kurzſinn, Eigenſinn und Eitelkeit iſt —“

— ſo aufrichtig er um Verzeihung bittet für ſeine Frechheit neulich am Dom: das alles iſt recht und gut und wahr empfunden, aber doch hat Gretchen Recht, wenn ſie gleich anfangs ſagt:

„Ich fühl es wohl daß mich der Herr nur ſchont,
Herab ſich läßt bis zum Beſchämen.“

Es iſt die Schonung, die Herablaſſung der Liebe, die an keine Zukunft denkt in der vollen Gewißheit der augenblicklichen Empfindung — aber wenn w i r an die Zukunft denken, ſo wird Gretchen abermals Recht behalten:

„Ich weis zu gut daſſ ſolch erfahrnen Mann
Mein arm Geſpräch nicht unterhalten kann.“

Ja, dies arme Geſpräch! Und wenn's mehr iſt, für das Gefühl eines Liebenden mehr iſt als alle Weisheit dieſer Welt: ein Leben iſt lang und wo ſich's für Mann und Weib — proſaiſch geſagt — um eine Verbindung auf die Dauer handeln ſoll, da kommt eben nicht nur die Liebesleidenſchaft in Betracht ſondern auch eine gewiſſe Gleichheit — nicht im Stand oder in ähnlichen Aeußerlichkeiten an ſich ſondern — abermals proſaiſch — im Geſamtſtand nicht nur der Gemütsbildung ſondern auch der geiſtigen Bildung, eine gewiſſe Uebereinſtimmung in der ganzen Weltauffaſſung. Und hier liegt der verhängnisvolle Abſtand zwiſchen Fauſt und Margarete, auch wenn wir Fauſts Beziehungen zu Mephiſtopheles noch völlig außer acht laſſen. Ein Geiſt wie Fauſt wird es trotz aller Ehrlichkeit der augenblicklichen Leidenſchaft doch auf die Dauer bei einem Gretchen nicht aushalten: das iſt ziem-

lich einfach. Wenn aber nicht und wenn dennoch die Leidenschaft als solche ihr volles Recht fordert, was dann? Dadurch daß man dies schon in Marthes Garten herausfühlt, fällt ein starker tragischer Accent auf die Worte Faust nach Gretchens Sternblumenorakel:

„O schaudre nicht! Lass diesen Blick
Laß diesen Händedruck dir sagen
Was unaussprechlich ist.
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen die ewig seyn muss!
Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung seyn.
Nein, kein Ende! Kein Ende!"

Und wenn eben doch das Ende käme und Verzweiflung wäre? Eine Ahnung davon liegt in dem etwas gewaltsamen Pathos, mit dem Faust diese Worte spricht.

Das Wort der Liebe ist gesprochen, und in der zweiten Scene in Marthes Garten (von der ersten im „Urfaust" wie noch im „Fragment" nur durch das Lied Gretchens am Spinnrocken, in der späteren Fassung noch durch den Monolog Fausts in Wald und Höhle und das daran angeschlossene Gespräch mit Mephistopheles getrennt) — kommt zunächst eben der Abstand in der geistigen Weltauffassung Fausts und Margaretens deutlich zu Tage: in dem berühmten Gespräch über die Religion.

Mit der echt weiblichen Art, die um des Liebsten ewiges Heil sich „heilig quält" und sich nicht damit begnügen kann, daß er ein „herzlich guter Mann" und dazu noch ein hervorragender Geist ist — in dieser gut weiblichen Art erkundigt sich Gretchen nach Fausts Verhältnis zu Kirche und Religion. Mit einer milden Toleranz läßt Faust das spezifisch

Kirchliche auf sich beruhen; aber auf die nach dem Mittelpunkt des eigentlich Religiösen zielende Frage: „glaubst du an Gott?“ giebt er seine volle runde Antwort:

„Mein Kind, wer darf das sagen
Ich glaub einen Gott!
Magst Priester, Weise fragen
Und ihre Antwort scheint nur Spott
Ueber den Frager zu seyn —“

Gretchen in höchst bezeichnender Raschheit unterbricht ihn hier mit der Frage: „so glaubst du nicht?“ — und er fährt fort:

„Mishör mich nicht du holdes Angesicht.
Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen?
Ich glaub ihn!
Wer empfinden?
Und sich unterwinden
Zu sagen ich glaub ihn nicht!
Der Allumfasser
Der Allerhalter
Fasst und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst!
Wölbt sich der Himmel nicht dadroben
Liegt die Erde nicht hierunten fest
Und steigen hüben und drüben
Ewige Sterne nicht herauf!
Schau ich nicht Aug in Auge dir!
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbaar Sichtbaar neben dir,
Erfüll davon dein Herz so gros es ist
Und wenn du ganz in dem Gefühle seelig bist
Nenn das dann wie du willst,

Nenns Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Nahmen
Dafür. Gefühl ist alles
Nahme Schall und Rauch
Umnebelnd Himmels Glut."

Und als Gretchen den „Cathechismus" ins Feld führt, der das „ohngefähr auch" sage, „nur mit ein bisgen andern Worten", fügt er das stolze schöne Wort bei:

„Es sagens aller Orten
Alle Herzen unter dem Himmlischen Tage,
Jedes in seiner Sprache
Warum nicht ich in der meinen."

Zuletzt, da Gretchen eben auf dem „Christenthum", wie sie's versteht, beharrt, lenkt er ab mit einem „Liebes Kind!"

Dieses Glaubensbekenntnis Fausts hat zwei Seiten. Einmal zeigt es klar den ganzen Abstand zwischen seiner Art und der Gretchens — gerade da, wo es die höchsten Fragen angeht. Der Unterschied liegt nicht an dem Punkt, wo die einmal von Natur gegebene Geistesanlage beider Geschlechter immer einen Unterschied begründen wird: daß das Weib dieselbe Sache mehr mit der Intuition und dem Gefühl faßt, welche der Mann mehr mit dem theoretischen Denken zu verarbeiten geneigt ist — so auch die Fragen über Gott und Welt. Dieser Unterschied wird sich, weil er im letzten Grunde auf die physiologischen Bedingungen des Seelenlebens zurückgeht, niemals ganz aus der Welt schaffen, höchstens zeitweilig von männischen Weibern und weibischen Männern leugnen lassen; er wird immer das Ergebnis haben, daß das Weib von Natur religiöser, der Mann philosophischer gerichtet ist, er wird aber auch niemals eine Verständigung zwischen Mann

und Weib ohne weiteres ausschließen, wenn nur sonst beide ungefähr auf derselben Entwickelungsstufe geistiger und gemütlicher Bildung stehen. Was der Mann in seiner Art philosophisch denkt, kann das Weib in ihrer Art religiös fühlend anschauen und umgekehrt, ohne daß sich ein eigentlicher Konflikt zwischen beiden ergeben müßte. Aber der Abstand zwischen Faust und Gretchen ruht hier gar nicht auf dem Unterschied von philosophischer oder religiöser Auffassung, wenn er auch dabei mitspielt. Fausts Auffassung ist ja selbst religiös, das heißt gefühls- und anschauungsmäßig! Sie steht in unvereinbarem Widerspruch mit der Auffassung Gretchens nur insofern, als ihr religiöses Gefühl kein persönliches, im Innersten individuell erlebtes und erschaffenes ist, vielmehr nur äußerlich vermittelt ist durch die Autorität und die Formen der Kirche, anerzogen und angewöhnt und darin beschränkt. Faust kann sie in diesen Dingen verstehen und milde gelten lassen — sie wird nie mit ihm fühlen können, ja sein Gefühl niemals als religiöses gelten lassen, weil es nicht die Formen annimmt, in denen allein sie das Religiöse kennt. Da liegt also der Unterschied auf dem Boden der religiösen Auffassung selbst, nicht im Gegensatz von philosophischer und religiöser Weltauffassung. Und das trennt die beiden viel tiefer, das zeigt, daß die geistigen Entwickelungsstufen, auf denen sie stehen, so weit verschieden sind als nur möglich; und das müßte sich auf die Dauer nicht nur in diesen höchsten Angelegenheiten sondern auch in anderen geltend machen.

Das ist die eine, mehr formale Seite der Bedeutung dieses Faustschen Glaubensbekenntnisses. Die andere, sachliche ist ebenso wichtig für die tragische Entwickelung. Schon

Fr. Vischer hat mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß dies Bekenntnis, so wahr und tiefreligiös es ist, doch nur die Hälfte der Wahrheit enthält, daß eine wichtige andere Hälfte fehlt. Das, was Faust nicht mit Namen nennen will, weil es nicht mit einem Namen zu fassen ist, das, wovon man weder sagen kann: ich glaub es! — noch: ich glaub es nicht! — weil man's nur schauen und fühlen kann, schauen in Himmel und Erde, in Menschenaug und Menschenherz, fühlen im eigenen beseligten Innern, schauen und fühlen muß, weil man ihm gar nicht entgehen kann; das was man Glück, Herz, Liebe, Gott nennen mag und in der Regel Gott nennt oder unpersönlicher die Gottheit, das Göttliche, das was alles umfaßt und alles erhält, worin wir „leben, weben und sind": dieses Alleine faßt Faust nur als die Beseelung des natürlichen Daseins, als das innere Lebensprinzip der Erscheinungen, ihrer natürlichen Ordnungen und Gesetze. Dieses Alleine ist ihm einfach Natur — beseelte durchgeistigte Natur freilich, nicht bloß geist- und seelenloser Mechanismus, aber eben doch lediglich indifferente Natur, in der von Gut und Böse gar nicht die Rede ist. Er übersieht das andere: daß eben mit dieser Beseelung und Durchgeistigung nicht nur eine natürliche sondern auch eine sittliche Weltordnung gesetzt ist — wiederum nicht als etwas mechanisch von vornherein Gegebenes, als ein von Ewigkeit feststehender moralischer Paragraphenkodex, sondern gleichfalls als ein Lebensprinzip, als etwas, das in der natürlichen Ordnung der Erscheinungen sich allmählich entwickelt und auswirkt — um so schärfer, um so bestimmter, je mehr die innere Beseelung des Daseins sich als bewußtes Geistesleben darstellt, je persönlicher der Geist wird,

je mehr ein bewußtes Wollen seinen Lebensäußerungen zu Grunde liegt. Damit hört die Indifferenz des Natürlichen auf, damit beginnt die Differenzierung von Gut und Bös, Recht und Unrecht, damit giebt's Schuld und Verantwortung. „Gefühl ist alles“ — das klingt so wahr und ist auch Wahrheit, aber nur die halbe Wahrheit. Nicht mit dem Gefühl allein fassen wir das alleine Leben der Welt sondern auch mit dem Willen, nicht bloß religiös sondern auch ethisch. Und mit dem ethischen Willen ist auch die sittliche Verantwortung da.

Das übersieht Faust und das wird verhängnisvoll für ihn, für sein Verhältnis zu Gretchen. Seiner Weltauffassung gemäß, wie er sie hier ausspricht, darf er nur dem Gefühl folgen: und er ist eins mit der Ordnung des Alleinen. Er wird erfahren müssen — und eine Ahnung davon ist ja wohl bei ihm vorhanden: „das Ende wäre Verzweiflung“ — erfahren wird er müssen, daß er mit allem ehrlichen Gefühl und aller natürlich berechtigten Leidenschaft doch in Konflikt mit einer sittlichen Weltordnung kommen kann, deren Rückschlag Schuldbewußtsein, Seelennot, leidvolles Geschick ist. Und es ist gar nicht zufällig, sondern in den merkwürdigen Verknüpfungen zwischen verschiedenen Regungen der Menschenseele wohlbegründet, daß an dieses so hoch gehende Religionsgespräch zwischen Faust und Gretchen sich sofort die Verführung Gretchens durch Faust anschließt, die Wendung, in der die Leidenschaft den Weg zur Schuld betritt. Der Halbwahrheit in Fausts Glaubensbekenntnis gegenüber enthält Gretchens Auffassung wohl auch den Begriff der sittlichen Verantwortung, ist insofern ganzer; aber sie enthält diese andere Seite der Wahrheit nur so beschränkt und äußerlich, wie es

der bloße Autoritätsglaube giebt. Darum liegt für sie hierin kein Hindernis, mitschuldig zu werden, indem auch sie einfach dem bloß natürlichen Gefühle folgt.

Auch hier stehen wir wieder am Persönlichen des Dichters: das Glaubensbekenntnis Fausts ist das Glaubensbekenntnis Goethes. Nicht als ob es Goethe am Blick und Gefühl für die sittlichen Mächte in der Daseinsordnung gefehlt hätte; im Gegenteil, er hatte einen scharfen Blick dafür, wie der arme Mensch schuldig wird und jede Schuld sich rächt auf Erden. Und auch seinem Faust fehlt das ja nicht ganz und sehr rasch kommt ihm das Bewußtsein der Schuld. Aber es überwog bei Goethe doch und überwiegt auch bei Faust — es überwog bei Goethe sein Lebenlang die Neigung, auch die ethischen Fragen und Vorgänge unter dem Gesichtspunkt von einfachen Naturvorgängen zu betrachten, sie sich entwickeln zu lassen und zuzusehen, wohin sie sich entwickeln und mit einer Art von Naturnotwendigkeit führen. Es ist jene Neigung zum einfachen Werdenlassen des von Natur Gegebenen, welche tief in Goethes Geistes- und Gemütsanlage steckt und auch sonst die Neigung genialer Naturen ist.

So geht nun die Gretchentragödie immer rascher und unaufhaltsamer ihren Gang. Nach dem Religionsgespräch in Marthes Garten hat Faust Mühe, mit ausweichenden Worten Gretchen über seine Verbindung mit Mephistopheles zu beruhigen, in welchem ihre ahnungsvolle Seele nur etwas Unheimliches sehen kann, das ihr „ins Herz hinein frißt“; dann aber überredet er sie sofort zum Gebrauch des Schlaftrunkes für die Mutter, der es für die Nacht ermöglichen soll, daß er „ein Stündgen ruhig ihr am Busen hängen und Brust

an Brust und Seel an Seele drängen" könne. Nach Gretchens Weggang folgt noch eine scharfe Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephistopheles: Faust versteht vollständig, was in Gretchens Seele vorgeht, wie sie

> „— von ihrem Glauben voll
> Der ganz allein
> Ihr seelig machend ist sich heilig quäle
> Daß der nun den sie liebt verlohren werden soll."

Mephistopheles hat nur den Hohn:

> „Die Mädels sind doch sehr interessirt,
> Ob einer fromm und schlicht nach altem Brauch,
> Sie denken duckt er da, folgt er uns eben auch!"

So heftig darauf Faust, „der übersinnliche sinnliche Freier", gegen seinen Gesellen losfährt, wenn er ihn auch eine Spottgeburt von Dreck und Feuer schilt: der Geselle wird vermutlich Recht behalten.

Die drei nächsten Scenen (Gretchen und Lieschen am Brunnen — im Zwinger vor der mater dolorosa — im Dom) gehören vollständig Gretchen an und sind fast wörtlich, wie sie im „Urfaust" stehen, in das fertige Werk übergegangen. Für Fausts Charakterentwickelung kommen sie nur insoweit in Betracht, als sie einen Fortschritt in der tragischen Handlung ausführen. Die Sache steht so: Gretchen ist weder eine leichtsinnige Dirne noch ein unwissendes Kind, sie weiß wohl, was sie thut, aber sie hat die Reinheit des unbedingten Vertrauens einer weltunkundigen Seele; weil sie selbst eitel Güte, Selbstlosigkeit, Hingabe in ihrer Liebe ist, setzt sie auch bei dem Geliebten nichts anderes voraus, denkt sie gar nicht an Möglichkeiten der Zukunft, an Garantien der bürgerlichen Ordnung

für eine dauernde Verbindung mit Faust, sondern sie überläßt sich ihm rückhaltslos mit ihrer ganzen Person. Solche Garantien äußerer Ordnung hätte die menschliche Gesellschaft ja auch nicht nötig, wenn alle Menschen wären, wie Gretchen ist und die Menschen sich vorstellt. Faust aber ist anders und er muß das von vornherein wissen. Er kann nicht in Gretchen aufgehen wie sie in ihm — auch ganz abgesehen von seinem Gesellen, der in seiner Art dafür besorgt ist, daß Faust sich nicht an Gretchen binde sondern nur vorübergehende Befriedigung seiner Leidenschaft suche. Und so ist Faust — das ist nicht deutlich ausgesprochen, aber es darf aus verschiedenen Stellen, namentlich aus der Scene mit Lieschen geschlossen werden — Faust ist fort, wenigstens zeitweilig, und Gretchen kann sich als verlassen betrachten. Aber sie weiß, daß sie Mutter werden soll — und ihre Mutter ist tot, der Schlaftrunk hat sie getötet.

Nun kommt ein neues Moment in die dramatische Handlung. Auf die drei Scenen Gretchens folgt im Urfaust der Monolog Valentins, in der Nacht, vor Gretchens Haus; dann ein kurzes Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles. Soviel allein enthält der „Urfaust“ von der späteren Valentinscene, aber es ist aus einigen Stellen in den Schlußscenen mit völliger Sicherheit zu schließen, daß Goethes Absicht von Anfang an war: Faust soll seine Schuld noch vergrößern, indem er den Bruder tötet, nachdem er die Schwester verdorben hat. In der Prosascene zwischen Faust und Mephistopheles, die später „Trüber Tag. Feld“ überschrieben wurde, sagt Mephistopheles: „Wisse daß auf der Stadt noch die Blutschuld liegt die du auf sie gebracht hast. Daß über der Stäte

des Erschlagenen rächende Geister schweben, die auf den rückkehrenden Mörder lauern.“ Und in der Kerkerscene sagt Gretchen in ihrem halben Wahnsinn: „Deine Hand Heinrich! — Sie ist feucht — Wische sie ab ich bitte dich! Es ist Blut dran — Stecke den Degen ein!“ — und nachher, als sie ihn für die Gräber sorgen heißt: „So in die Reihe ich bitte dich, neben die Mutter den Bruder da!“ Diese Stellen sprechen deutlich genug; dagegen fehlen in der Domscene, welche im „Urfaust“ ausdrücklich die Bezeichnung trägt: „Exequien der Mutter Gretgens“ — die Worte Gretchens: „auf deiner Schwelle wessen Blut?“ — weil die Valentinscene im „Urfaust“ der Domscene nicht vorangeht sondern nachfolgt. Trotz des fragmentarischen Charakters der Scene darf man aber ohne weiteres die Situation so nehmen: Gretchens Bruder, Soldat, vielleicht eben vom Felde heimgekehrt, hat die Dinge vorgefunden, wie sie jetzt liegen, und aufgefaßt, wie er sie auffassen muß; hört man seinen grimmigen Monolog, so ist man sofort überzeugt, daß dieser Bruder mit dem Verführer der Schwester blutige Abrechnung halten wird. Er steht im Hintergrund, im Dunkel an der Hausthüre, hört, daß jemand kommt, und hält die Waffe bereit. Faust und Mephistopheles kommen die Gasse her, an der Kirche vorbei über den Platz. Wie es in Fausts Seele aussieht, sagt er im Gehen in den mit aller poetischen Symbolik gesättigten Worten:

„Wie von dem Fenster dort der Sakristey
Der Schein der ewgen Lampe aufwärts flämmert,
Und schwach, und schwächer seitwärts dämmert,
Und Finsterniss drängt rings um bey;
So siehts in diesem Busen nächtig.“

Mephistopheles in gleich trefflicher Bildersymbolik giebt seine Stimmung kund (von Beziehungen auf die Walpurgisnacht ist natürlich im „Urfaust“ noch keine Rede) und muntert Faust auf:

„Nun frisch dann zu! Das ist ein Jammer
Ihr geht nach eures Liebgens Kammer
Als gingt ihr in den Todt.“

Also Faust, der etwa eine Zeit lang fern war, vielleicht planlos, mit sich selbst kämpfend sich umgetrieben hat, kehrt hier zu einem Besuch bei Gretchen zurück; ob er von dem inzwischen erfolgten Tode ihrer Mutter gehört hat oder was sonst der Grund sein mag, jedenfalls spricht er seine Stimmung noch deutlicher als vorher in Worten aus, die Goethe später an eine ganz andere Stelle verpflanzt hat, die aber in dem Zusammenhang, in dem sie hier im Urfaust stehen, am einzig richtigen Platze sind. Es ist der Verzweiflungsausbruch, der schon im Fragment von 1790 und dann im fertigen Faust dem Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles nach dem Monolog in „Wald und Höhle“ eingefügt wurde. Er lautet im Urfaust als unmittelbare Antwort auf die Worte des Mephistopheles:

„Was ist die Himmels Freud in ihren Armen
Das durch erschüttern durcherwarmen?
Verdrängt es diese Seelen Noth.
Ha bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu
Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttgen auf dem kleinen Alpenfeld
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.

Und ich der Gott verhasste
Hatte nicht genug
Daß ich die Felsen fasste
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie! Ihren Frieden musst ich untergraben,
Du Hölle wolltest dieses Opfer haben!
Hilf Teufel mir die Zeit der Angst verkürzen,
Mags schnell geschehn was muss geschehn.
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen.
Und sie mit mir zu Grunde gehn."

Hier kann nur die eine Frage entstehen, was denn das ist, was geschehen muß und deswegen schnell geschehen mag? So wie dieser Verzweiflungsausbruch im fertigen „Faust" eingefügt ist, vor der zweiten Scene in Marthes Garten, also an einem Punkt der Handlung, wo von einer thatsächlichen Verschuldung Fausts an Gretchen noch gar keine Rede ist, ist der Verzweiflungsausbruch an sich schon kaum verständlich, auf jene Frage aber ist rein keine Antwort zu finden.*) Dagegen hier (und auch noch im Fragment, wo die Scene „Wald und Höhle" nach der Scene mit Lieschen am Brunnen steht, wo also die Schuld fertig vorliegt) ist nicht nur der

*) Ueber diese Frage huschen, so viel ich sehe, auch die peinlichsten Fausterklärer vorsichtig weg. Und doch darf man trocken fragen: was will denn Faust — jetzt, ehe er zum zweitenmal mit Gretchen im Garten zusammenkommt — was will, was soll er im Sinne des Mephistopheles? Antwort: Gretchen nicht nur lieben sondern verführen. Wenn ihn das als bloße Möglichkeit, nur schon in der Vorstellung zu solch wütender Verzweiflung treibt, so läßt er's eben einfach bleiben — sonst ist er nicht Faust sondern ein Schwachmathikus. Was soll denn da ein „was muß geschehn, mags gleich geschehn" —? So spricht doch wahrlich kein Mensch in solcher Lage! Die Worte sind blindlings aus ihrem ursprünglich sinnvollen Zusammenhang hierherüberverpflanzt — zu einer Zeit, da Goethes Kunstverstand seinen Mephistopheles schon viel weiter nach der Seite des

Verzweiflungsausbruch selbst ganz begreiflich, sondern es läßt sich auch wenigstens etwas denken, was geschehen muß und darum gleich geschehen mag: es kann sich darum handeln, daß Faust seine endgültige Trennung von Gretchen dieser eröffne. Das hätte wenigstens Sinn, denn damit ist Gretchens Geschick vollends besiegelt, ist etwas geschehen, was Faust in wilde Selbstanklagen ausbrechen läßt, was er aber doch nicht glaubt vermeiden zu können. Jedenfalls aber, was immer man bei diesen Worten denken mag, paßt der ganze Stimmungsgehalt, den Faust ausspricht, nirgends so gut und ungezwungen hin wie hierher, wo die Stelle ursprünglich steht. Faust steht jetzt da im vollen Bewußtsein seiner Schuld; jetzt ist er mitten in der Seelennot, die für ihn kommen mußte. Von *seiner* Seelennot spricht er hier, nicht wie in der späteren abgeschliffenen Fassung von Gretchens Not — von seiner Seelennot, die ihm auch durch die „Himmelsfreude in ihren Armen" nicht verdrängt werden kann. Das ist seine Antwort, die einzig richtige Antwort auf die Worte des Mephistopheles. Und diese Seelennot ist: ihr habe ich den Frieden untergraben, das Leben vernichtet — und mir nichts dabei gewonnen! Jetzt spürt er deutlich den ganzen Abstand

volkstümlichen Teufels hinübergespielt hatte, als im „Urfaust" der Fall war; zu einer Zeit, da auch das Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles durch den Vertrag ein etwas anderes Gesicht bekommen hatte. Nun sollte Faust unter dem diabolischen Zwange des Teufels Mephistopheles sich winden, ganz anders, als das in den Urscenen sein konnte. So konnte er schon *vor* der Schuld verzweifelt thun — und das „was muß geschehn, mags gleich geschehn" wanderte mit dem ganzen Verzweiflungsausbruch herüber. Ist's Gotteslästerung zu sagen, daß damit dem Dichter eben etwas Menschliches begegnet ist?

zwischen ihm und ihr: er der Flüchtling, der Unbehauste, der Unmensch ohne Zweck und Ruh, der Wassersturz dem Abgrund zu — sie das Weib mit kindlich dumpfen Sinnen, im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld, in kleiner Welt all ihr häusliches Beginnen umfangen! Jetzt ist der Faust des ersten Monologs wieder aufgewacht, der in der süßbetäubenden Liebesleidenschaft eine Zeit lang entschlummert war — der Faust, der in der Erkenntnis alles oder nichts wollte, der dem Erdgeist gleichend zu Lebensfluten und Thatensturm fortwollte, am sausenden Webstuhl der Zeit mitwirken wollte, an der Gottheit lebendigem Kleid — wo sind jetzt die Thaten? Als Unmensch ohne Zweck und Ruh schweift er umher und in den Lebensfluten hat er nichts getrunken als den rasch verschäumenden Rausch einer Liebesleidenschaft, und er hat durch diese ein stilles, in enger Genüge begrenztes Glück eines arglos vertrauenden Menschenkindes vernichtet. Das ist bis jetzt seine einzige Erfahrung im Leben, von dem er so viel mehr erwartet hat als vom Forschen in der Studierstube; für das Ungenügen an der Wissenschaft hat er nichts eingetauscht als quälendes verzweiflungsvolles Schuldbewußtsein. Manch anderer würde sich ja aus dieser Erfahrung nicht eben viel machen, sich auf den Standpunkt stellen, den Mephistopheles in der folgenden Scene einnimmt: „sie ist die erste nicht". Aber einer Natur, einem Geist wie Faust wühlt es Mark und Bein durch — nicht nur das Geschick, das er über Gretchen gebracht hat, sondern auch seine eigene Seelennot. „Zu Grunde gehen" ist sein letztes Wort. Da steht er wieder vernichtet wie vor dem Donnerwort des Erdgeistes, er, das Ebenbild der Gottheit, der einem Gretchen wie ein Gott erschienen ist,

er, der von dem ewigen Geheimnis sein Herz, so groß es war, erfüllt, nach allen höchsten Worten in der Glut der Empfindung gegriffen hat, das Gefühl, das Gewühl unendlich, ewig, ewig genannt hat: ewig, das Ende würde Verzweiflung sein! Nein kein Ende, kein Ende! Da steht er am Ende und an der Verzweiflung. — So ist wenigstens jetzt seine Stimmung und sie paßt haarscharf in diesen Zusammenhang. Was es weiter für ihn geben wird, ob wieder eine Erhebung und welche, bleibt abzuwarten — für jetzt steht's so mit ihm, und was die folgenden Scenen bringen, ist nur die notwendige weitere Folge und Ausführung dieses Zustandes.

Mephistopheles spöttelt über diese Stimmung:

„Wie's wieder brozzelt! wieder glüht!
Geh ein und tröste sie du Thor
Wo so ein Köpfgen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor."

Nun aber — so dürfen wir uns schon die ursprüngliche Absicht des Dichters denken — nun tritt zunächst Valentin aus dem Dunkel vor: er fordert Rechenschaft, es kommt zum Kampf, Mephistopheles thut vielleicht das Seinige dabei, Valentin fällt von Fausts Hand.

Die Schwester verdorben, die Mutter getötet, den Bruder ermordet — das sind jetzt die Thaten des großen Faust im wirklichen Leben draußen! Und doch ist's Faust und nicht der nächste beste. Und doch ist's der Faust, der er von Anfang an war, der Kern seines Wesens ist unverändert — und weil er ist, wie er ist, gerade deswegen ist er dahin gekommen, wo er steht. Wäre er eine gemeine Alltagsnatur, so stünde es anders mit ihm, sähe es ganz anders aus in seinem In-

nern. Es hat schon mancher derlei auf sein Gewissen geladen und sich darüber getröstet, ohne es wenigstens tragisch zu nehmen. Aber das ist Fausts Leiden, daß er Faust ist: das ist seine Tragik. Die „Gretchentragödie“ ist nicht nur die Tragödie Gretchens sondern auch eine Tragödie Fausts — eine Tragödie des Geistmenschen überhaupt: nur ein solcher kann's so erleben.

Was nun weiter? Im fertigen Faust folgt jetzt die Walpurgisnacht. Sie ist die breite, symbolische und vom Symbol schon zur Allegorie abirrende Ausführung dessen, was im „Urfaust“, in der jetzt folgenden Scene zwischen Faust und Mephistopheles nur mit zwei Worten angedeutet ist, wenn Faust seinem Gesellen vorwirft: „und du wiegst mich indess in abgeschmackten Freuden ein“ — indes, das heißt: während Gretchens Geschick sich zum „unwiederbringlichen Elend“ weiter entwickelt hat. Es ist also zwischen dieser Scene (später „Trüber Tag. Feld“ überschrieben, bekanntlich in Prosa belassen) und der Valentinscene eine längere Zeit vergangen. Mit was die Zeit ausgefüllt war, steht deutlich da und die Walpurgisnacht bestätigt's: mit abgeschmackten Freuden.

Wie das möglich ist, wird vollständig allerdings erst begreiflich, wenn man Mephistopheles ins Auge faßt. Aber auch wenn man von ihm vorläufig noch absieht, ihn wie bisher nur so nebenher gehen läßt, ist's psychologisch wohl faßlich. Die Mordthat an Valentin, wie sie auch geschehen sein möge, hat Faust zunächst in eine gewisse innere Betäubung versetzt, er ist mit seinem Mordgenossen entflohen. Und eben in solcher Betäubung ist es psychologisch ganz denkbar, daß sich Faust von seinem Gesellen — was dieser auch sein und bezwecken

mag — zu weiterer Betäubung in abgeschmackte Freuden einwiegen läßt, in ein hohles plattes Genußleben, in dem ja der schuldige verzweifelnde Mensch leicht zeitweiliges Vergessen suchen kann.

Aber ein Faust hält solches Vergessen keinenfalls lange aus, und es ist dafür gesorgt, daß er aus den abgeschmackten Freuden wieder gänzlich herausgerissen wird. Auf irgend eine Weise, durch irgend einen leicht denkbaren Zufall hat er erfahren, was sein Geselle ihm verheimlicht hat: „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lange verirrt! Als Missetäterinn im Kerker zu entsetzlichen Quaalen eingesperrt, das holde unseelige Geschöpf! — Gefangen! Im unwiederbringlichen Elend bösen Geistern übergeben, und der richtenden gefühllosen Menschheit.“ Das ist das Los Gretchens, die ihr Kind getötet hat. Die kalte, leider wahre, wenn auch aus frivoler Seele kommende Bemerkung des Mephistopheles: „Sie ist die erste nicht“ — bringt Fausts Abscheu vor dem Gesellen zu wütendem Ausbruch; „Hund! abscheuliches Untier!“ schilt er ihn und der ganze unsägliche Jammer in Gretchens Geschick kommt ihm jetzt erst recht zum allesdurchwühlenden Bewußtsein und mischt sich mit dem gründlichsten Ekel an seinem Gefährten, der jedenfalls eine Mitschuld dabei hat: „Jammer! Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends sank, dass nicht das erste in seiner windenden Todtes noth genug that für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen. Mir wühlt es Marck und Leben durch das Elend dieser einzigen und du grinsest gelassen über das Schicksaal von Tausenden hin.“ Dann aber nur der eine Gedanke: sie retten! Die Blutschuld,

an die Mephistopheles erinnert, kümmert ihn jetzt nichts mehr — „führe mich hin sag ich dir, und befrey sie“ — „auf und davon“. Welch anderes „Auf und davon“ als damals aus der Studierstube heraus!

In keiner wesentlich anderen Stimmung als in der hier vorliegenden finden wir Faust auch in der letzten Scene des „Urfaust“, welche auch die letzte des fertigen ersten Teils ist, in der Kerkerscene. Das Wort führt dort fast ausschließlich Gretchen, Faust spricht nicht mehr als unbedingt nötig ist, er will nur handeln, rasch und ohne viele Worte; aber seine Seelenverfassung liegt auch in diesen wenigen Worten klar genug vor Augen. Den Uebergang zu der Kerkerscene bildet die kurze, wörtlich in den fertigen „Faust“ übergegangene Scene: „Nacht. Offen Feld. Faust, Mephistopheles auf schwarzen Pferden daherbrausend“ — voll unheimlicher Hochgerichts- und Gespensterstimmung, das Folgende meisterlich vorbereitend. Darauf steht Faust vor dem Kerker „mit einem Bund Schlüssel und einer Lampe an einem eisernen Türgen“, seine Stimmung eben die wütende Verzweiflung der vorhergegangenen Scenen, im dumpfen Hirn kein anderer Gedanke als: sie retten! Aber von „längst verwohntem Schauer“, „innerem Grauen der Menschheit“ gefaßt, hat er kaum die Kraft zu thun, was er thun will; er zögert, rafft sich dann gewaltsam auf: „Auf! Dein Zagen zögert den Todt heran!“ Wie er das Schloß faßt, hört er innen Gretchens Stimme mit halbem Wahnsinnston das Märchenlied vom Machandelbom singen, er „zittert wankt ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen“. Aber als er nun eingetreten ist, findet er schlimmeres Elend als er erwartet hat:

er findet nicht Eine, die im klaren Bewußtsein einer Schuld zwar, aber doch noch mit ungebrochenem Lebenbegehren sich befreien ließe, sondern eine Gebrochene, deren wirre Reden dicht an der Grenze des Wahnsinns hingehen, die nur an den Henker denkt und den Retter für den Henker hält — und als sie sich überzeugt hat, daß er es ist, Faust, Heinrich, vergißt sie aller Rettung, will nur küssen, lieben — wühlt dann wieder in ihrem Elend, ihrer Schuld, nur die Vergangenheit vor dem umflorten Auge, keine Zukunft als das Hochgericht; und als endlich Mephistopheles mahnend erscheint, wendet sie sich voll Grauen nicht nur von diesem sondern auch von Faust ab und kann nur dem Gerichte Gottes sich übergeben. Es giebt nichts in aller Poesie, was die windende Todes- und Seelennot eines elenden Weibes vor den Augen des Ewigen so eindringlich zum Ausdruck brächte wie diese Reden Gretchens, aber nicht minder ergreifend und erschütternd sind die kurzen Worte, die Faust dazwischen streut, sein immer wiederholtes: komm, komm — laß, laß — eile, eile — meine Liebe, meine Liebe — hör mich, folge mir, säume nicht — der Tag graut, Liebchen — ich lasse dich nicht — dein Mörder wird dein Befreier — auf, komm! Wie stöhnt da die schuldbewußte Ohnmacht dem herzzerreißenden Elend gegenüber, das nicht mehr zu wenden ist, wie zerbricht da der starke Mann in sich selber in vergeblichem Ringen mit dem gebrochenen Weibe! Und die Zeit der Rettung wird verpaßt — was wär's auch für eine Rettung? — Mephistopheles spricht sein „Sie ist gerichtet!" und „verschwindet mit Faust, die Thüre rasselt zu man hört verhallend: Heinrich! Heinrich!"

Die Stimme von oben: „ist gerettet" ertönt im „Ur-

faust“ noch nicht, auch nicht das „Her zu mir!“ des Mephistopheles. Aber für Faust steht die Sache hier genau wie am Ende des fertigen ersten Teils: er ist der Gerichtete, Vernichtete, vor sich selbst, in sich selbst und kann vorläufig nichts thun als willenlos mit Mephistopheles verschwinden.

Aber vergessen wir auch hier nicht, daß es eben doch Faust ist: der Faust, der mit dem Erdgeist Zwiesprache gehalten hat, der Faust, dem sich auch flüchtiges Genußbegehren zu einer hohen, die Seele bis zum Ewigen weitenden Leidenschaft geklärt hat, der Faust, dessen sittliches Wahrheitsgewissen keinen Augenblick ganz geschwiegen hat, der Faust, der wohl Schuld auf sich laden konnte, der aber diese Schuld auch im tiefsten Seelengrund durchzuempfinden vermag, der sich selbst richten und verurteilen kann! Der kann, so gebrochen und vernichtet er hier erscheint, doch nicht verloren sein, in dem muß doch noch so viel sittliche Willenskraft stecken, daß die Möglichkeit einer Erhebung aus dieser Tiefe des Seelenelends nicht ausgeschlossen ist. Und er ist ein Mann. Für Gretchen, für das Weib ist's zu Ende: sie ist dem Gericht der Menschen verfallen und hat sich dem Gericht Gottes übergeben — für Faust, den Mann bleiben noch andere Möglichkeiten im Leben. Dem Gericht der Menschen mag er sich entziehen, das sittliche Gericht an sich selbst vermag er selbst zu vollziehen — ein Teil seines Lebens ist fertig, durch schwere Schuld vernichtet; das ist nicht wiederzubringen. Das, was die Menschen gewöhnlich Lebensglück nennen — Genuß, ruhiges Behagen, Liebe und Freude, stillfriedliches Leben mit Geliebten — alles, was das Gefühl vom Leben begehrt, das ist verscherzt. Aber kann ein Geist wie der Fausts damit völlig

vernichtet sein? Hat er wie Gretchen sein Alles hingegeben? Kann eine Liebestragödie, und habe sie die Tiefen der Seele erschüttert, und habe sie dreifache Schuld auf das Gewissen geladen — kann sie für einen Geist wie Faust den ganzen Lebensinhalt bedeuten und erschöpfen? Bleibt nicht noch das andere, was Faust vom Leben begehrt hat, das Wirken? Das ist ja bisher noch gar nicht versucht, diese Probe auf das Leben und seinen Wert steht noch aus — wer weiß, was hierin noch zu gewinnen, was hiedurch noch zu sühnen ist?

Für Faust ist das Drama noch nicht zu Ende: der zweite Teil dieses Dramas soll noch kommen. Ob auch er tragisch verlaufen wird oder ob eine andere Lösung bevorsteht, bleibt jetzt noch verborgen. Der „Urfaust" ist an seinem Ende; so weit hat der junge Goethe das Werk geführt. Und nun, ehe wir Fausts Gesellen näher ins Auge fassen, noch einmal einen Blick auf diesen jungen Goethe selbst, einen Blick von der Gretchentragödie aus! Was mit solch erschütternder poetischer Gewalt aus der Seele eines jungen Dichters kommt, das kann nicht erklügelt, nur mit der Reflexion und etwa noch einer kecken Phantasie gemacht sein: das muß erlebt sein, das hat seine innersten Lebenssäfte aus Lebensstimmungen gezogen, die dem Dichter selbst die Seele durchwühlt und durchschüttert haben müssen. Was aber hat der junge Goethe dergleichen erlebt? Aeußerlich, wörtlich nichts. Solch tragisch schwere Schuld wie Faust hatte Goethe sich nicht vorzuwerfen. Aber es wäre ja ein großer Irrtum zu meinen, was der Dichter als ein Erlebtes giebt, müsse äußerlich von ihm so erlebt sein, wie er's giebt. Aeußerlich hat Goethe auch Werthers Geschick nicht erlebt, innerlich hat er's vollständig durchgelebt, was es

heißt, ein Werther sein. Und man vergesse nicht, daß der Dichter, was er erlebt, nicht nur mit der Gemütsstimmung erlebt sondern zugleich mit der anschauenden und gestaltenden Phantasie; je kräftiger aber diese Phantasie ist, desto mehr stellt sie eine steigernde, verdoppelnde und verdreifachende, verdichtende und potenzierende Thätigkeit dar: was im Leben nur möglich wäre, das schaut sie als Wirklichkeit an; was nur innerlich im Gefühl erlebt wird, das schaut sie in Bildern äußerer Lebensvorgänge; was nur als Keim in der Seelenstimmung liegt, das läßt sie aufgehen und auswachsen zu schaubaren Gebilden, die ihr eigenes organisches Leben haben, so wahr oder wahrer als die Wirklichkeit. Wir brauchen gar nicht zu wissen, wie das wirkliche Verhältnis zwischen Goethe und Friederike Brion bis ins Einzelne und Letzte war, gar nicht zu untersuchen, wie weit und nach welchen Richtungen Goethe sich an ihr verschuldet habe oder nicht — es genügt vollständig, sich an die Stimmungen zu erinnern, die den Dichter in Frankfurt umtrieben als psychologische Folgen seines Sesenheimer Erlebnisses; und der Grundcharakter dieser Stimmungen war: quälendes Schuldbewußtsein einem verlassenen Mädchen gegenüber. Was in Weislingen und Maria, in Clavigo und Marie Beaumarchais arbeitete und zur poetischen Aeußerung drängte, das hat in Faust und Gretchen seine vollendetste, poetisch ergreifendste, von der Phantasie bis zur letzten Konsequenz tragischer Art durchgearbeitete und verdichtete Gestalt gewonnen. Daran kann kein Zweifel sein, und wer weiß, wie die wahrhaft dichterischen Gebilde werden und wachsen, der versteht, wie das möglich war. Und die andere Seite der Sache: was immer sich Goethe im Gedanken an Friederike vorwerfen mochte, er

scheint doch auch die Empfindung gehabt zu haben, daß sein Leben sich nicht in einem Bunde mit ihr beschränken und verengen könne. Das läßt sich natürlich nicht beweisen, aber man fühlt es durch; bei aller natürlichen Trefflichkeit und Lieblichkeit Friederikens ist's doch, als ob Goethe zwischen ihr und sich eine ähnliche geistige Kluft geahnt hätte, wie sie zwischen Faust und Gretchen besteht. Und was von Friederike galt, das mochte auch von anderen gelten, mit denen Goethe damals in Herzensbeziehungen trat, nicht am letzten von Lili. Weiter aber: was Goethe zur Zeit, da der „Urfaust" entstand, erlebt hatte, das war neben Faustischem Ungenügen am zugänglichen Wissen und Wortkram, neben dem Drang zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, neben den prometheischen Stimmungen seines Geistes, die mit dem Universum und dem Erdgeist beschwörend rangen — neben dem hatte er, als es Weimar zuging, vom wirklichen Leben nur erlebt, was sein Faust am Schlusse des ersten Teils erlebt hat: Lieben, Fühlen, Begehren, Genießen, auch „abgeschmackte Freuden", auch Reue und Ungenügen an dem allem — aber noch nicht oder nur ungenügend die andere Hälfte, den zweiten Teil des Lebens: das Wirken ins Breite, Große, Weite. Und doch fühlte er: das muß noch kommen, das muß mein Dasein auf einen neuen Boden stellen, darin muß sich lösen, was mich jetzt beengt, bedrückt, mit Zweifeln und Reue quält — es ist noch nicht am Ende.

Da haben wir den Frankfurter Faust in Goethes eigener Seele als Erlebnis und Lebensstimmung und können wieder einmal verstehen, wie wahre und große Poesie im Innern des Dichters wächst und wird. So etwas ersinnt und er-

denkt man nicht, auch mit der geistvollsten Reflexion und der lebhaftesten Phantasie nicht: das erlebt man in den verborgenen Schächten des Persönlichen. Und genau soweit können wir's begreifen, als wir in diese Schächte hineinschauen und eindringen können, beim Dichter und bei uns selbst. „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles," hat noch der alte Goethe kategorisch erklärt und „arme Häringe" waren ihm die, welche das nicht fassen können.

Neuntes Kapitel.

Faust. — Fortsetzung.

Von ganz besonderem Interesse nicht nur für eine Betrachtung des „Urfaust" sondern für das Verständnis der ganzen Faustdichtung Goethes ist es, zu sehen, wie sich Mephistopheles in der ursprünglichen Gestalt der Dichtung darstellt. Seine Züge sind einfacher, in mancher Beziehung weniger ausgeprägt, aber auch weniger rätselvoll und widersprechend als im fertigen Gedicht; dabei in allem Wesentlichen so einheitlich und symbolisch bedeutungsvoll, daß dieser Mephistopheles unter den eigentlichen Meisterleistungen des jungen Goethe in erster Linie steht.

Wie Faust zu diesem wunderlichen Gesellen kommt, darüber erfahren wir im „Urfaust" — nicht gar nichts, aber nichts direkt, nichts in ausgeführten Scenen. Die Scenen, die das ausführen, gehören der Ausfüllung der „großen Lücke", dem spätesten Stadium in der Entstehungsgeschichte des ersten Teiles an. Wie viel davon von Anfang schon in Goethes Absichten lag, davon läßt sich zwar einiges aus dem Urfaust erschließen, aber eben nur erschließen.

In Fausts Studierzimmer treffen wir den Mephistopheles des „Urfaust“ nicht. Von einem Vertrag zwischen beiden ist nirgends die Rede. Das erstemal, daß Faust in Gemeinschaft mit Mephistopheles auftritt, ist's in Auerbachs Keller. Mephistopheles führt ihn dorthin, daß er sehe, wie ihm „solche Societät“ gefalle. Sie gefällt Faust nicht und Mephistopheles geht mit ihm weiter. In der späteren Fassung der Scene haben Faust und Mephistopheles die Rollen getauscht insofern, als nicht mehr Faust sondern Mephistopheles den Zauberspuk mit dem Weine treibt.

In der Gretchentragödie ist Mephistopheles Fausts ständiger Begleiter — nicht Diener, obwohl er zu allerlei Diensten bereit ist, die Faust von ihm begehrt. Aber daß Faust ein vertragsmäßiges Recht dazu hätte, etwas von ihm zu verlangen, davon ist keine Rede. Faust droht ihm nur, als Mephistopheles ihm etwas frivol und scheinbar abmahnend, gleich beim Beginn ins Gewissen redet —:

„Mein Herr Magister Lobesan
Lass er mich mit dem Gesez in Frieden.
Und das sag ich ihm kurz und gut
Wenn nicht das süse junge Blut
Heut Nacht in meinen Armen ruht,
So sind wir um Mitternacht geschieden.“

Also Faust hat die Möglichkeit, sich kurzerhand von ihm zu scheiden. Mephistopheles nimmt's aber mit seiner Abmahnung nicht ernst, er will, soweit es überhaupt möglich ist, seinem liebegepeinigten Kameraden „förderlich und dienstlich sein“, und er fördert und dient recht beflissen. Er führt Faust in Margaretens Zimmer; er schafft das Kästchen mit dem Schmuck herbei und stellt es eigenhändig in Margaretens Schrein; er

macht die Bekanntschaft mit Frau Marthe Schwerdlein und hetzt Faust auf dem Wege seiner Leidenschaft weiter, sobald der Professor sich wieder in ihm zu regen beginnt, sowie er einmal wieder dasteht, „als sollt er in den Hörsaal 'nein, als stünden grau leibhafftig vor ihm da Phisick und Metaphisika"; er spöttelt für sich über den verliebten Thoren, aber er sucht ihm sophistisch alle Gewissensregungen auszureden, die ihm kommen, er ist sicher, daß er recht behält mit seiner Auffassung der Dinge; er hat „seine Freude dran", als Faust mit Gretchen an den bedenklichen Punkt gekommen ist — und als Faust an dem Punkt steht, wo er seiner Schuld inne wird, grimmige Selbstanklagen ausstößt und ausruft:

„Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehen —"

da verspottet er ihn über seine verzagte Auffassung, sein „brozzeln und glühen" und treibt ihn weiter. Dann nach Valentins Tod schleppt er den betäubten Faust eine Zeit lang in „abgeschmackten Freuden" umher und verbirgt ihm Gretchens „wachsenden Jammer".

Erst hier dann, in der Scene, die der Katastrophe vorangeht, in dem zornig gereizten Prosagespräch zwischen den beiden Gesellen erfahren wir etwas davon, wie sie eigentlich im tieferen Grunde zu einander stehen und wie ihre Gesellschaft entstanden ist. In verzweifeltem zornigem Ausbruch beklagt Faust das Elend Gretchens, das ihm Mephistopheles verheimlicht hat — „verräterischer nichtswürdiger Geist" knirscht er ihn an, „Hund! abscheuliches Untier" schäumt er ihm entgegen. Und dann wendet er seine Rede von dem Gesellen ab an den „unendlichen Geist" und sagt: „Wandle ihn du un-

endlicher Geist wandle den Wurm wieder in die Hunds-gestalt in der er sich nächtlicher Weile offt gefiel vor mir herzutrotten. dem harmlosen Wanderer vor die Füsse zu kollern und dem Umstürzenden sich auf die Schultern zu hängen, Wandl' ihn wieder in seine Lieblingsbildung, daſſ er vor mir im Sand auf dem Bauch krieche ich ihn mit Füssen trete den Verworfenen." Also ein Geist ist Mephistopheles, ein verräterischer nichtswürdiger Geist in Fausts Augen, und in Hundsgestalt ist er ihm einstens vor Augen gekommen, in der Gestalt, in welcher der Volksglaube Geister umgehen läßt, in der Pudelgestalt etwa, von der schon die Faustsage weiß und in der im fertigen „Faust" Mephistopheles auf dem Oster-spaziergang sich heran macht. Es läßt sich vermuten, daß eine solche Einführung des Mephistopheles schon in Frankfurt in Goethes Absichten lag, obwohl die Skizze der Paralipo-mena zum „Faust", welche Mephistopheles bei einem akade-mischen Disputationsaktus als fahrenden Scholasten auftreten läßt, auch auf einen anderen ursprünglichen Plan weisen könnte. Doch ist das hier von geringerem Belang und jeden-falls ist's ungewiß, ob überhaupt etwas und damals schon von solchen Einführungsscenen aufgeschrieben wurde.

Weiter: Faust schreit wieder auf über den Jammer, von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als Ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends sank und wirft Mephistopheles vor, daß er gelassen über das Schicksal von Tausenden hingrinse. Mephistopheles erwidert: „Gros Hans! nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckgen wo euch Herrn das Köpfgen überschnappt. Warum machst du Gemeinschaft mit uns [wenn du nicht mit uns] auswirthschafften kannst. Willst

fliegen und der Kopf wird dir schwindlich. Eh! Drangen wir uns dir auf oder du [dich] uns?“ Also Faust ist's, der Gemeinschaft mit ihm gemacht hat, sich ihm aufgedrängt hat, nun aber die Gemeinschaft nicht durchführen, „auswirthschaften“ kann. Also jedenfalls lag's schon im ursprünglichen Plan Goethes, daß Faust die Gemeinschaft eines Gesellen aus der Geisterwelt suchen sollte, wie dies ja auch die Sage an die Hand gab — und wir wundern uns darüber nicht: Faust hat ja den Erdgeist beschworen!

Und an den Erdgeist wendet sich nun Faust in seiner Antwort ausdrücklich, ihn und keinen andern kann er schon vorher mit dem „unendlichen Geist“ gemeint haben, so relativ auch diese Unendlichkeit ist, ihn und keinen andern kann er meinen mit den Worten: „Groser herrlicher Geist der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennst und meine Seele, warum musteſt du mich an den Schandgesellen schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich lezt.“ Das klingt etwas anders als die Worte des Mephistopheles, der Faust vorwirft, daß er die Gemeinschaft gesucht, sich aufgedrängt habe. Gleichwohl liegt kein Widerspruch darin. Mephistopheles spricht im Plural: „uns“ — „wir“; dieser Plural zeigt einmal, daß sich Mephistopheles mit andern Geistern zusammenstellt, und da er gegen Fausts Appell an den Erdgeist nichts einzuwenden hat, so bringt er eben durch den Plural sich zugleich in offenbare Beziehung zum Erdgeist: in dessen Sippe gehört er, wenn auch nur in untergeordneter Stellung. Dem Erdgeist nun aber hat Faust allerdings sich aufgedrungen und ist damit in die Gemeinschaft der „wir“ des Mephistopheles geraten. Was Faust dem Erd-

geist schmerzlich bitter vorhält, ist, daß er, der ihn seiner eigenen Erscheinung gewürdigt hat, ihn an diesen untergeordneten Schandgesellen geschmiedet habe — also doch wohl: daß er, der Erdgeist, ihn nicht selbst auf seinem Weg zu Lebensfluten und Thatensturm geleitet habe, ihm vielmehr dafür einen andern Geist beigegeben, ihn an diesen gebunden habe — einen verräterischen nichtswürdigen Geist, einen Hund, ein abscheuliches Untier, einen Schandgesellen. Will man diese starken Ausdrücke auch der starken Erregung Fausts auf Rechnung schreiben, so bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Mephistopheles dem Erdgeist gegenüber ein geringerer, niederer, schlechterer Geist ist, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm steht — andererseits: daß der Erdgeist es ist, der diesen geringeren Geist Faust zugesellt hat, statt selbst Gemeinschaft mit Faust zu machen. Aber auch das bleibt aus dem Plural des Mephistopheles, daß doch eine Verwandtschaft zwischen ihm und dem Erdgeist besteht, daß sie irgendwie zusammengehören.

Ehe hieraus die unabweislichen Schlüsse gezogen werden, sei noch auf die Rolle hingewiesen, die Mephistopheles in der Katastrophe, in der Kerkerscene, namentlich am Schluß derselben spielt. Er leiht seine Hand und seine Zauberpferde zur Rettung Gretchens; aber er führt Faust nur hin und will beide wegführen. In der Scene zwischen Faust und Gretchen selbst verhält er sich passiv, erscheint überhaupt erst am Schluß im Kerker und da als Warner: „Auf oder ihr seyd verlohren, meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.“ Und, was besonders zu beachten ist: wie die „Stimme von oben“, die Gretchens Rettung ankündigt, so fehlt im „Urfaust“ auch

das herrische Wort des Mephistopheles an Faust: „Her zu mir!“ Mephistopheles konstatiert nur in seiner kalten Art das Schicksal Gretchens, wie er es auffaßt: „Sie ist gerichtet!“ — und verschwindet dann mit Faust, ohne daß man den Eindruck hätte, er übe irgendwelchen Zwang auf ihn. Die beabsichtigte Rettung Gretchens ist einfach mißlungen, sie bleibt ihrem Schicksal überlassen, Faust macht sich mit seinem Gesellen davon. Von irgend einem „Teufelholen“ ist hier keine Spur.

Was folgt nun daraus für die Auffassung des Mephistopheles und seines Verhältnisses zu Faust in der ältesten Anlage des Gedichts? Zunächst einfach das: der Erdgeist, durch Fausts Beschwörung angezogen, von seinem mächtigen Seelenflehen geneigt, hat Faust seiner Erscheinung gewürdigt, hat ihm aber begreiflich gemacht, daß er doch nur dem Geiste gleiche, den er begreife, daß der menschliche Einzelgeist doch trotz aller Höhe und Kraft kein Geselle des Erdgeists sein könne. Davon ist keine Rede, daß der Erdgeist selbst Gemeinschaft mit Faust hätte machen können; aber er hat ihm dafür einen irdischen Einzelgeist beigesellt, einen Geist allerdings aus seinem, des Erdgeists Kreise, aber eben einen Einzelgeist, den Faust begreifen, dem er gleichen kann. Aehnlich ist's in der Faustsage nicht der Teufel selbst, der dem Schwarzkünstler sich gesellt, er sendet ihm vielmehr einen seiner höllischen Geister, Mephistopheles.

Als Teufel oder einen Teufel bezeichnet nun auch der Mephistopheles der Urscenen sich selbst wiederholt. Das einemal, in der Scene mit dem Studenten, ist er „des Professor Tons satt“ und „will wieder einmal den Teufel spielen“; das andere Mal, während die Zechbrüder in Auerbachs Keller

ihre Vermutungen über die Fremden anstellen, sagt er zu Faust: „Merks! den Teufel vermuthen die Kerls nie so nah er ihnen immer ist;“ ein andermal flucht er:

„Ich mögt mich gleich dem Teufel übergeben,
Wenn ich nur selbst kein Teufel wär.“

Als die Wittib Schwerdlein allzuliebenswürdig gegen ihn wird, sagt er:

„Nun mach ich mich bey Zeiten fort
Die hielte wohl den Teufel selbst beym Wort.“

Nachdem Gretchen ihr Grauen vor ihm ausgesprochen hat, sagt er zu Faust über den „Grasaffen“, wie er sie nennt:

„Und die Phisiognomie versteht sie meisterlich.
In meiner Gegenwart wirds ihr sie weis nicht wie!
Mein Mäskgen da weissagt ihr borgnen Sinn,
Sie fühlt daß ich ganz sicher ein Genie
Vielleicht wohl gar ein Teufel bin.“

Auch Faust redet ihn ein paarmal in der Erregung als Teufel an, doch nicht in der erregtesten Scene, wo er ihm sonst allen Schimpf an den Kopf wirft: hier ist er ihm nur ein Geist. Alle diese Stellen lassen es sehr fraglich erscheinen, wie weit das Wort Teufel wörtlich, im üblichen Sinne zu nehmen sei, wornach das Teuflische das absolut Böse in seiner bewußten Absichtlichkeit wäre; sie klingen auch im ganzen und in verschiedenen Einzelheiten milder als in der späteren Fassung, wo das eine Mal aus „einem“ Teufel „der“ Teufel geworden ist, das andere Mal, in Auerbachs Keller, ausdrücklich auf den hinkenden Fuß des volkstümlichen Teufels angespielt wird — und was dergleichen Drucker sind, die mehr nach den

gangbaren Teufelsvorstellungen hinüberzielen. Auch in dem nur dem „Urfaust“ angehörigen humoristischen Wort vom „Luzifer“ und dem „Duzzend Prinzen“, die ihm „schon was vermünzen sollten“, braucht man durchaus keine Andeutungen über persönliche Beziehungen des Mephistopheles zu Luzifer zu finden. Bei all dem wird übrigens von vornherein anzunehmen sein, daß der Erdgeist als der Inbegriff und die Personifikation aller physischen, geistigen, moralischen Kräfte, die das Erdenleben bewegen, allerlei Einzelgeister in seinem Dienste und seiner Sippe haben wird, gute und böse und sittlich indifferente, ohne Zweifel auch solche, in denen Gut und Böse, nützliche und schädliche Wirkung und Kraft gemischt sind.

Wenn also Mephistopheles dem Faust vom Erdgeiste zugesellt ist, nicht etwa vom Fürsten der Hölle wie in der Sage, so müssen wir uns diesen Geist doch etwas näher ansehen, ehe wir aus dem Worte „Teufel“ bestimmte Schlüsse ziehen.

Das erste Mal, daß Mephistopheles im „Urfaust“ überhaupt auftritt und dem Leser etwas von seinem Wesen kundgiebt, geschieht es noch ganz außer Zusammenhang mit Faust. Es ist das Gespräch des Mephistopheles mit dem Studenten, das auf die Unterredung zwischen Faust und Wagner folgt. Schon im „Fragment“ und erst recht im fertigen Faust spielt die Scene in Fausts Studierzimmer und steht mitten drin in der Scenenreihe, welche Faust bereits im Verkehr mit Mephistopheles zeigt: ob ein solcher oder ähnlicher Zusammenhang von Anfang an geplant war, ist nicht mehr mit Sicherheit auszumachen. Doch macht die Scene, so wie sie im „Urfaust“ dasteht, den Eindruck, sie diene zwar einerseits auch dem

Zweck, das Wesen des Mephistopheles nach einigen wichtigen Seiten hin zu exponieren, wie vorher Fausts Wesen exponiert und durch den Gegensatz zu Wagner beleuchtet worden ist; sie sei aber im übrigen eine jugendlich übermütige Verarbeitung von Leipziger Erinnerungen Goethes aus seiner eigenen Fuchsenzeit.

Die Scene beginnt fast wörtlich wie später auch. „Mephistopheles im Schlafrock eine große Perrücke auf" ist im Gespräch mit einem „Studenten" — man wäre fast versucht, an des jungen Studenten Goethe Besuch bei Gottsched zu denken, wenn Mephistopheles nicht so ganz ungottschedisch spräche. Das Gespräch selbst nimmt aber bald eine andere Wendung als im fertigen Faust, von den Worten an:

„Aufrichtig! Mögt schon wieder fort!
Sieht all so trocken ringsum aus
Als säs Heishunger in iedem Haus."

So mochte es dem Frankfurter Bürgerssohn selbst anfangs in Leipzig vorgekommen sein. Und nun folgt ein Diskurs, der später aus der Scene ausgeschieden wurde: er handelt in leicht burschikosem Ton, mit starken Derbheiten untermischt, die ersten äußerlichen Lebensfragen ab, die ein die Hochschule beziehendes Füchslein zu erledigen hat, die Fragen der Wohnung und des Kosttisches. Eine Frau Sprizbierlein wird in dieser Beziehung als Studentenmutter empfohlen, es wird ironisch vor Kaffee und Billard, Spiel und Mägdlein gewarnt; der Fuchs soll seine Zeit nicht „vertripplistreicheln", dagegen, sagt Professor Mephistopheles —

„Dagegen sehn wirs leiblich gern,
Dass alle Studiosi nah und fern

Uns wenigstens einmal die Wochen
Kommen untern Absaz gekrochen.
Will einer an unserm Speichel sich lezzen
Den thun wir zu unsrer Rechten sezzen."

Eine Hauptsache sei auch das Zahlen:

„Müsst euren Beutel wohl versorgen,
Besonders keinem Freunde borgen
Aber redlich zu allen Maalen
Wirth, Schneider und Professor zahlen."

Der Fuchs meint, das werde sich finden, er möchte Anleitung zum Studieren; zwar soll er ein Mediziner werden —

„Doch wünscht ich rings von aller Erden,
Von allem Himmel und all Natur,
So viel mein Geist vermögt zu fassen."

Mephistopheles antwortet: „Ihr seyd da auf der rechten Spur —" und jetzt erst ist die Scene auf der Spur, auf der sie im fertigen „Faust" geht: auf der Spur der ironischen Auslassungen über die verschiedenen Fakultäten und Wissenschaften. Damit wird die Scene schon im „Urfaust" aus dem anfänglichen leichten Bummelton in die ernste Grundstimmung hinübergelenkt, welche den ersten Monolog Fausts und sein Gespräch mit Wagner beherrscht hat, und Mephistopheles mit seinen Auffassungen tritt ergänzend neben Faust und Wagner. Doch enthält der „Urfaust" nur die Auslassungen über Logik und Metaphysik und die frivole Unterweisung über den Geist der Medizin — die Stellen über Juristerei und Theologie fehlen noch.

Goethe hatte sich, wie er selbst erzählt, in Leipzig darüber verwundert, daß die Logik, wie sie gelehrt wurde, ihm

zumute, Geistesoperationen, die er von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtet hatte, nun auseinanderzerren, vereinzeln, gleichsam zerstören zu sollen, um den rechten Gebrauch derselben einzusehen. Darauf bezieht sich zunächst des Mephistopheles Hohn in den klassischen Worten über das „Collegium Logikum“ und das „Weber Meisterstück“. Das bleibt heute noch eine unübertreffliche Satire auf alle bloß formale Logik und Psychologie, auf alle die armen formalistischen Köpfe, welche schon philosophisch zu denken glauben, wenn sie abstrakte Verstandesbegriffe äußerlich aneinanderreihen, zu Urteilen und Schlüssen verbinden, ohne zu ahnen, daß eine jede Geistesthätigkeit, auch die des philosophischen Denkens, sofort mit allen andern in Verbindung tritt, daß wir im Grunde auch das Denken mit dem ganzen Menschen betreiben, daß Phantasie, Gemüt, Wille auch in die Denkprozesse hereinspielen, mit denen wirklich etwas geschafft, nicht bloß formell äußerlich an den Dingen herumgetastet und in Worten gekramt wird. Für die innere Einheit aller psychologischen Vorgänge ist das Bild vom Webermeisterstück ganz schlagend. Mephistopheles geht aber noch einen Schritt weiter und legt den Finger der Ironie auf einen wunden Punkt, den nicht nur die immer mehr sich überlebende formalistische Logik und Psychologie aufweist, den vielmehr auch die exakt-empirische Naturwissenschaft bis auf diesen Tag noch nicht geheilt hat:

„Wer will was lebigs erkennen und beschreiben,
Muß erst den Geist herauser treiben,
Dann hat er die Theil in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistlich Band.
Encheiresin naturae nennts die Chimie!
Bohrt sich selbst einen Esel und weis nicht wie.“

„Encheiresis naturae“ ist ein nicht ganz leicht zu verstehendes Wort, das sich außer hier bei Goethe nirgends sonst gerade so findet, wenn auch ähnlich. Was aber Goethe sachlich will, ist nicht zweifelhaft: es handelt sich auch hier wieder um das, was die Welt im innersten zusammenhält, um die geheime Thätigkeit der Natur, durch die sie — wie Goethe später einmal schreibt — „Leben schafft und fördert“. Darnach spürt ja nun freilich unsere jetzige Wissenschaft bewußter und mit anderen Mitteln als die Wissenschaft früherer Zeiten, aber trotzdem stehen wir ja noch oft genug, gerade was die inneren Lebensvorgänge anlangt, vor einem ignoramus, wenn nicht vor einem ignorabimus. Und der Wahn ist immer noch nicht aus dem Wissenschaftsbetrieb verschwunden, daß man das Wesen der Sache habe, wenn man nur die Teile säuberlich geschieden in der Hand habe. Das Verirren in Detailuntersuchungen, über denen das Ganze nicht mehr gesehen wird, ist ja sogar eine ganz spezifische Krankheit moderner Wissenschaftlichkeit — wenn sie auch über's bloße Beschreiben hinausstrebt. Daß auch die moderne Litteraturwissenschaft in diesem Spital krank liegt, davon zeugt ja speziell die Goethe- und Faustlitteratur in abschreckender Weise.

Der Fuchs kann das „nicht eben ganz verstehen“, wie kein Wunder. Mephistopheles giebt ihm den ironischen Trost, das werde nächstens schon besser gehen, wenn er nur zwei Dinge lerne: „alles reduziren und gehörig klassifiziren.“ Wiederum ein Hieb der sitzt: nur wohletikettierte Schubladen und Fächer haben und darin die Dinge säuberlich unterbringen, das gilt ja manchen Herrn immer noch als die Summa der Wissenschaft.

Dem Studenten „wird von allem dem so dumm als ging ihm ein Mühlrad im Kopf herum", und Mephistopheles beeilt sich, ihm das Mühlrad in noch kräftigeren Schwung zu versetzen, indem er ihm eine Wissenschaft anpreist, die freilich schon sehr geistvoll und dazu sehr besonnen und bescheiden betrieben werden muß, wenn einem nicht Hören und Sehen dabei vergehen soll: die Metaphysik mit ihren Untersuchungen über die Begriffe des Seins und Werdens, der Kraft und des Stoffes, über die Kategorien von Raum und Zeit, über Kausalität und Teleologie, und was dergleichen mehr ist. Ueber diese ganze Wissenschaft geht Mephistopheles mit dem allerdings vernichtenden Worte weg:

„Da seht daß ihr tiefsinnig fasst,
Was in des Menschen Hirn nicht passt,
Für was drein geht und nicht drein geht,
Ein prächtig Wort zu Diensten steht."

Wenn damit allen metaphysischen Untersuchungen ein für allemal der Stab gebrochen sein soll, so wäre das ja allerdings einer Art von moderner Wissenschaftsauffassung sehr sympathisch — ob aber richtig und sonderlich tiefsinnig, ist die andere Frage. Doch auf ein gut Teil dessen, was die Metaphysik annoch geleistet hat, und namentlich auf die großthuende Wichtigkeit, mit der sie sich schon als die eigentliche Wissenschaft der Wissenschaften geberdet hat, fällt dieser Hieb nicht unverdient. Und ganz schlagend wieder ist die Ironie, mit der Mephistopheles fortfahrend die geistlose Unterrichtsmethode persifliert, wie sie war — und zum Teil immer noch ist in hohen und niederen Schulen:

„Doch vorerst dieses halbe Jahr
Nehmt euch der besten Ordnung wahr.
Fünf Stunden nehmt ihr ieden Tag,
Seyd drinne mit dem Glockenschlag.
Habt euch zu Hause wohl preparirt,
Paragraphos wohl einstudirt.
Damit ihr nachher besser seht
Dass er nichts sagt als was im Buche steht.
Doch euch des Schreibens ia befleisst
Als dicktirt euch der heilig Geist.“

Was im fertigen „Faust“ nun folgt, die Kritik des öden Rechtes und des verborgenen Giftes der Theologie, das fehlt im „Urfaust“, entspricht übrigens so den Anschauungen des jungen Goethe, daß es ganz gut schon hier stehen könnte.

Der Student aber, der ja Medizin studieren soll, bittet noch um einen Fingerzeig für diese Wissenschaft und jetzt fällt Mephistopheles in einen andern Ton. Zuerst nur für sich:

„Bin des Professor Tons nun satt,
Will wieder einmal den Teufel spielen.“

Dann aber lenkt er, zuerst noch sachte, in den neuen Ton. Der Geist der Medizin sei leicht zu fassen: alles durchstudieren, um's am Ende gehen zu lassen, wie's Gott gefällt, sei eigentlich verlorene Mühe —

„Ein ieder lernt nur was er lernen kann.
Doch der den Augenblick ergreift,
Das ist der rechte Mann.“

Das ist noch trocken realistische Kritik dieser Wissenschaft, leider immer noch wahr genug. Aber nun beschaut sich Mephistopheles das hübsche junge Männlein von oben bis unten:

„Ihr seyd noch ziemlich wohl gebaut,
An Kühnheit wirds euch auch nicht fehlen,
Und wenn ihr euch nur selbst vertraut
Vertrauen euch die andern Seelen —“

und jetzt rasch die Wendung: „besonders lernt die Weiber führen —“ und im Handumdrehen spritzt er in die junge Seele geschwind das Gift der Lüsternheit, die frivole Möglichkeit, den Beruf des Arztes für zutäppische Schnödigkeit zu mißbrauchen. Dem Füchslein kommt das auch sofort einleuchtender vor „als die Philosophie“, er bittet sich die Erlaubnis aus, ein andermal von des Herrn Professors Weisheit „auf den Grund zu hören“; vorläufig gedenkt er sich zu empfehlen und möchte nur noch einen Eintrag in sein Stammbuch. Mephistopheles schreibt den alten Spruch der Schlange und murmelt dem Abgehenden nach:

„Folg nur dem alten Spruch von meiner Muhme der Schlange,
Dir wird gewiss einmal bey deiner Gottähnlichkeit bange!“

Was ergiebt nun diese Scene, durch die sich Mephistopheles im „Urfaust“ einführt, für sein Wesen? Zwei Seiten bieten sich dar. Auf der einen Seite sehen wir einen behaglichen, humoristisch-satirisch gelaunten Herrn, der sich den Spaß macht, den Professor zu spielen. Einem jugendlich naiven Gemüt, das die Wissenschaft noch so wenig kennt wie das Leben, einem Muttersöhnchen, das mit Andacht verehrt, was sich neues aufthun soll, das nicht ganz ohne Streberei aber auch nicht ohne wirkliches Streben der Wissenschaft entgegengeht, daneben doch auch nach Lebensgenuß schielt — diesem hoffnungsvollen künftigen Gelehrten und Staatsbürger, für jetzt noch grasgrünen unreifen Idealisten führt Mephistopheles

das Leben, hier das Universitätsleben, und die Wissenschaft vor, wie beides sich der nüchtern realistischen Betrachtung darstellt, der Betrachtungsweise, die hinter die Kulissen gesehen hat und sich vom schönen Schein vor den Lampen nichts mehr vormachen läßt. Er thut es im scheinbar ernsthaften Ton überlegener Weisheit, den aber immer wieder der Schalk durchbricht. Der Standpunkt, den er der vorhandenen Wissenschaft gegenüber einnimmt, ist kein wesentlich anderer als der Fausts: der Standpunkt überlegener Kritik. Insofern werden die beiden sich ganz wohl verstehen, wenn sie Gesellen werden, insofern sind sie Geister, die sich gleichen und begreifen werden. Der Unterschied ist nur, daß das Ergebnis der Kritik Faust unglücklich macht, daß er es pathetisch nimmt und daß seine Satire deswegen eine bittere Schärfe hat — während Mephistopheles die Sache kühl und ruhig nimmt, wie sie einmal ist, ganz ohne Leidenschaft und schmerzliche Erregung, so daß er seine Satire in behaglich humoristischem Plauderton hingehen lassen kann. Ihm ist's ganz wohl bei der Sache, er verlangt von der Wissenschaft nicht mehr, als sie eben leisten kann — freilich nicht mit der pedantischen Wichtigthuerei und Regenwürmergenügsamkeit Wagners sondern mit der Ruhe eines überlegenen Geistes, der die Grenzen alles Menschlichen kennt und sich nicht darüber aufregt. Ein Geist also, dessen Gesellschaft dem in ungeduldigem Erkenntnistrieb sich überstürzenden Faust nur gut thun, eine heilsame Ergänzung bieten könnte! Wenn der Erdgeist einem Faust einen solchen Geist zugesellt, so meint er's offenbar nur gut mit ihm, will ihn in eine heilsame Kur der Mäßigung und Selbstbeschränkung nehmen.

Aber Mephistopheles zeigt gleich auch eine andere Seite: er kann der Lust nicht widerstehen, „den Teufel zu spielen“. „Wieder einmal!“ Nimmt man die Worte genau und ohne Voraussetzungen, so besagen sie nichts anderes, als daß er den Teufel spiele und daß er das nicht zum erstenmal thue, daß das seiner Neigung, seiner Natur entspreche. Den Teufel spielen — das heißt doch in diesem Zusammenhang und so, wie es Mephistopheles dem Studenten gegenüber praktiziert, nichts anderes als: in boshafter Laune das Böse fördern, absichtlich frivol sein, reizen, verführen, mit einer grimmigen Lust die niederen Triebe und Instinkte im Menschen wecken. So gar ernst braucht das nicht gemeint zu sein, es kann ein Spiel sein, ein Spiel zeitweiliger Laune, der man nicht zu widerstehen vermag. Aber es ist eine heillose Laune, eben die Laune, für die wir kein besseres Wort haben als: Frivolität. Es braucht einer nicht ein wirklicher und wahrhaftiger Teufel im Sinne der üblichen Teufelsvorstellungen zu sein, um in dieser Weise einmal oder öfter den Teufel zu spielen.

Nimmt man das schlicht und einfach, wie es daliegt, so sind die beiden Seiten, die Mephistopheles hier herauskehrt, durchaus nicht unvereinbar. Gerade in von Natur ganz realistisch gerichteten Geistern, die sich nicht gern mit Illusionen einlassen, die Welt und Menschen einfach nehmen, wie sie sich dem kalt beobachtenden Verstand darstellen — in Geistern, denen's nicht einfällt, an den Schranken idealistisch zu rütteln, welche dem Menschen einmal gesetzt sind — in Geistern, für deren lediglich kühl kritische Betrachtungsweise auch der sittliche Idealismus mit seinen scharfen Unterscheidungen von

Bös und Gut mehr zurücktritt, die auch die ethische Seite des Menschen mehr unter dem Gesichtspunkt eines Naturprozesses ansehen, vom Menschen so wenig als von der Welt im ganzen mehr verlangen, als er eben thatsächlich im Durchschnitt leistet — in Geistern also, die deswegen auch vom Menschen, vom Wert der Menschennatur nicht sonderlich viel halten, die menschlichen Dummheiten und Schlechtigkeiten als etwas hinnehmen, woran im Grund auch nicht viel Wesentliches zu ändern sei — — gerade in solchen Naturen entwickelt sich leicht jene frivole Laune, die auch die sittlichen Fragen nicht mehr pathetisch nimmt, sogar ihren boshaften Spaß daran findet, das Schlechte und Gemeine im Menschen hervorzulocken, mit verächtlicher Beflissenheit den Finger darauf zu legen: da seht, was ihr im Grunde für Kerle seid! Ihr Menschengesindel, das den Mund immer so voll nimmt von Recht und Gut und Wahr und Schön — die Bestie steckt ja doch in euch und man darf sie nur ein wenig kitzeln, so reckt sie die Tatzen und leckt sich das Maul! Es ist der ethische Pessimismus, der da zum Vorschein kommt, das gerade Gegenteil von jenem Rosseau'schen Optimismus, der die Menschennatur als schlechtweg gut nimmt. Faust neigt im ganzen mehr diesem Optimismus zu, aber er hat selbst auch eine Ader von diesem Pessimismus: er bildet sich nicht ein, er könnt' was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren, und in seinem Glaubensbekenntnis hat sich auch die Neigung gefunden, die Welt mehr unter dem Gesichtspunkt von bloßen Naturvorgängen als unter dem Gesichtspunkt einer sittlichen Weltordnung zu betrachten. Also auch hier wieder ein Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles und doch Berührungs-

punkte! Doch zwei Geister, die sich gegenseitig begreifen und gegenseitig ergänzen könnten.

Im übrigen findet sich eine, wenn auch nur gelegentliche Neigung zu frivolen, in diesem Sinn diabolischen Späßen und Launen häufig bei genialen Naturen, eben im Zusammenhang mit einer geistigen Ueberlegenheit, die zeitweilig in Menschenverachtung umschlagen kann. Zum Typus ausgebildet ist diese Frivolität unter den neueren Dichtern bei Heinrich Heine, nur daß sie hier eine starke Beimischung von Koketterie hat und des Hintergrunds einer großen Persönlichkeit entbehrt. Aber auch Goethe selbst hatte gelegentlich solche Anwandlungen, nicht minder konnte er an Merck, auch Herder, schon an seinem Leipziger Freund Behrisch zuweilen ein „unzweideutig Aederchen" davon entdecken — an Männern, die — jeder in seiner Art — zugleich Leute von realistisch überlegener Weltbetrachtung waren. Und wenn Mephistopheles von Gretchen sagt:

„Sie fühlt, daß ich ganz sicher ein Genie
Vielleicht wohl gar ein Teufel bin —"

so stellt er selbst diese Nachbarschaft von Genialität und Teufelei ins Licht.

An letzteren Worten ist besonders zu beachten, daß es im Urfaust nicht heißt: „der Teufel" — sondern: „ein Teufel". Mephistopheles ist von Haus aus bei Goethe jedenfalls nicht *der* Teufel, das heißt: das Böse ist nicht sein eigentliches Wesen, die Teufelei bildet nur eine Seite an ihm — eine Seite, die mit der andern, der kaltrealistisch überlegenen Weltbetrachtung, der pessimistischen Illusionslosigkeit durchaus nicht unvereinbar ist, vielmehr mit ihr im engsten Zusammen-

hang steht. So wie Mephistopheles in der Scene mit dem Studenten sich einführt, muß er kein eigentlicher Teufel und kein Abgesandter der Hölle sein, er kann ganz gut ein Abgesandter des Erdgeists sein, der seine gute und schlimme Seite hat — mit anderen Worten: ein Stück der geistigen Natur der Menschheit, das in ähnlicher Einseitigkeit in Mephistopheles ausgeprägt ist wie ein anderes Stück derselben Menschennatur in Faust.

Daß er kein völliger Teufel, nicht radikal böse ist, geht auch daraus hervor, daß er Humor hat. Der Humor setzt, wenn er auch salzig und satirisch auftritt, doch ein Stück Gemüt, eine gewisse Gutmütigkeit voraus, die Fähigkeit, sich in das, worüber man überlegen lacht, doch auch zugleich wieder hineinzuleben, einzufühlen. Das absolut Böse hat kein Gemüt und keinen Humor. Und wenn auch bei einem Mephistopheles der kalte Verstand vorwiegt, ganz ohne Gemüt kann er doch nicht sein, folglich auch kein reiner Teufel.

Die Art demnach, wie sich Mephistopheles hier exponiert, stimmt zu dem, was die Scene vor der Katastrophe über seine Beziehungen zum Erdgeist und zu Faust ergeben hat. Wenn ihn Faust dort einen Schandgesellen nennt — nun, etwas von diesem Schandgesellen schaut eben in der Frivolität, mit der er dem Studenten den Geist der Medizin erläutert, deutlich heraus. Daß solche frivole Laune, wenn sie ständig wird, am Ende einen wirklichen Schandgesellen ergeben kann, ist nicht zu verwundern. Und — wir müssen's beschämt bekennen — ein Stück Schandgeselle steckt eben leider in der Menschennatur, wie sie ist; wir alle sind in gewissem Sinn „an den Schandgesellen geschmiedet", das heißt an die gemeinere, ideal-

lose, kaltverständige, pessimistische, weltverachtende Seite der Menschennatur — die Seite, in der leicht auch die Bestie erwacht, der „Hund“, das „Untier“. Wir brauchen nicht zu thun, als ob wir Engel, reine Geister wären; wir können zufrieden sein, wenn es uns gelingt, die gemeinere Seite der Menschennatur durch die höhere Geistnatur zu adeln. Und um den Kampf, der hiezu erforderlich ist, handelt sich's nicht am letzten in dem Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles.

Wenn aber Mephistopheles in der That vom Erdgeist dem Faust zugesellt ist, wenn der Erdgeist gewisse Erziehungsabsichten an Faust damit verfolgt: warum schickt er ihm nicht einen reineren Geist, warum einen mit solch frivol diabolischer Kehrseite? Nicht nur aus dem äußerlich litterarhistorischen Grunde, weil Goethe den Mephistopheles als einen Teufel eben einmal aus der Faustsage aufgenommen hat und ihm, obwohl er etwas anderes aus ihm macht, doch noch ein Stück teuflischer Natur läßt. Das ist's natürlich auch! Aber die Sache sitzt noch tiefer und Mephistopheles selbst giebt, gleichfalls schon in der Scene mit dem Studenten, eine nicht mißzuverstehende Andeutung darüber: in dem Wort, das er diesem ins Stammbuch schreibt, und in der Randglosse, die er dazu macht. Der Student ist doch im Grund ein jugendlich unreifes Gegenbild Fausts: er kann zum Wagner verledern, er kann nach Mephistopheles arten, er kann aber auch in Fausts Art schlagen — sein grüner Idealismus zeigt Ansätze dazu so gut wie seine Lust nach Lebensgenuß. Was Mephistopheles dem Studenten sagt, das kann sich auch der Herr Professor Faust gesagt sein lassen — und im fertigen „Faust“

sagt er ihm in der That allerlei, was dem Grundgedanken nach damit übereinstimmt. Und was sagt er hier am Schluß der vorliegenden Scene? In diabolischer Laune wiederholt er den alten Spruch von seiner Muhme, der Schlange: „eritis sicut Deus scientes bonum et malum“. Die biblische Schlange ist auch nicht ohne weiteres der Teufel (so wenig als der Satan des Buches Hiob), sie ist mythische Personifikation der Versuchung und Verführung; die ersten Menschen verführt sie durch die Vorspiegelung, der Genuß der verbotenen Früchte werde ihnen göttergleiche Erkenntnis verschaffen. Was aber steckt denn in Fausts Idealismus und Titanismus, den er dem Erdgeist gegenüber kundgiebt, anderes als ein ungeduldiges, sich überstürzendes Pochen des Menschengeistes auf seine Gottähnlichkeit? Dieses Pochen kann sich die Lektion gesagt sein lassen, die Mephistopheles dem Studenten giebt: „Dir wird gewiss einmal bey deiner Gottähnlichkeit bange.“ Und dies wird für Faust um so sicherer eintreten, je mehr er sich in Gemeinschaft mit Mephistopheles begiebt, den's gewiß immer wieder gelüsten wird, „wieder einmal den Teufel zu spielen.“ Vergessen wir nicht: das Leben zu erproben, ist Fausts Begehren; Lebensfluten, Thatensturm erwartet er vom Erdgeist, im Leben will er sich dem „geschäftigen Geist, der die weite Welt umschweift“, nah fühlen, seine Gottähnlichkeit, die im Wissen keine Befriedigung gefunden hat, erproben. Wird's aber da so glatt abgehen, wie in der Studierstube, wo Faust sich ruhig in die eine — sagen wir kurzweg ideale Seite seines geistigen Wesens einspinnen konnte? Wird im Leben nicht auch die andere Seite der Menschennatur sich zur Geltung bringen: die, auf welche Mephistopheles den Finger zu legen

den pessimistisch-diabolischen Kitzel fühlt, welche er selbst nach einer Seite hin personifiziert? Wird's nicht da auch dem Faust einmal bei seiner Gottähnlichkeit bange werden? Wir haben schon gesehen, wie's ihm dabei bange geworden ist! Seine Anrufung des Erdgeistes vor der Katastrophe zeigt ihn ganz in der Stimmung verzweifelnder Gottebenbildlichkeit. Was aber können des Erdgeists wohlmeinend erzieherische Absichten dabei sein? Nun, nicht wohl etwas anderes, als daß Faust durch die Lebenserfahrungen, die er begehrt, zum Maß, zu einer den menschlichen Grenzen angemessenen ethischen Selbstbeschränkung geführt werden soll, ohne dabei sein besseres Teil, sein höchstes geistiges Streben einzubüßen. Daß das beim vollen Sicheinlassen mit dem Leben ohne Schuld und Sühne nicht abgehen kann, liegt in der Natur der Sache: Faust soll's nur erfahren und lernen! Darum wird ihm der Geselle beigegeben, der auch den Teufel spielt.

So viel darf man ohne Zwang schon aus dem „Urfaust" herauslesen, wenn auch natürlich der junge Dichter selbst das nicht mit der Reflexion gemacht hat, mit der wir's uns hinterdrein zurechtlegen, vielmehr mit der schauenden und gestaltenden Phantasie. Und der „Prolog im Himmel", den Goethe zu einer Zeit gedichtet hat, da er (wie vorher und nachher nicht) den ursprünglichen Faden seiner Dichtung wieder gefunden hatte — der Prolog, der Programm und Problemstellung für die ganze Dichtung doch ganz gewiß geben will, bestätigt vollauf, was der „Urfaust" über die Natur des Mephistopheles aussagt, wenn auch jetzt an die Stelle des Erdgeists „der Herr" selbst getreten ist. Und so wie Mephistopheles sich in der Scene mit dem Studenten eingeführt hat, so stellt

sich sein Wesen auch fernerhin dar und entwickelt sich weiter: immer dieselbe Doppelnatur! Kalter illusionsloser Weltverstand und weltverachtender Pessimismus auf der einen Seite, nicht ohne eine Beimischung von Humor und behaglicher Laune — andererseits die teuflische Laune der Frivolität, die das Schlechte und Gemeine im Menschen betont und hervorlockt, reizt und fördert und bis zur Verschuldung weitertreibt.

Noch eines tritt dann freilich dazu: ein Mensch schlechtweg ist Mephistopheles doch nicht, er ist ein „Geist“, eine Kraft, die zwar in Menschengestalt erscheint, aber doch nicht in den Schranken eines menschlichen Individuums aufgeht. Mephistopheles hat auch Zauberkräfte: nicht daß er sich der Magie ergeben hätte wie Faust — das hat er nicht nötig, denn diese Kräfte gehören zu seinem Wesen. Er besitzt Zauberpferde, auf denen er mit Faust durch die Luft braust; die Schranken des Raums sind für ihn nicht da; er umnebelt die Sinne des Kerkermeisters, er kann verschwinden und steht in Beziehung zu geheimen Schätzen. In der Volkssage hat er dergleichen Zauberkraft eben als Teufel — natürlich! Aber auch an dem Gesandten des Erdgeists ist dergleichen nicht zu verwundern: der hat ja notwendig auch seine Naturseite, ist die Personifikation der Gesamtheit nicht nur der geistigen und moralischen sondern auch der physischen Kräfte des irdischen Lebens. Davon hat naturgemäß auch Mephistopheles seinen Teil, wenn auch seinen beschränkten Teil. „Hab ich alle Macht im Himmel und auf Erden?“ fragt er selbst; nicht einmal die Bande des Rächers kann er lösen, seine Riegel nicht öffnen. Er ist auch in dieser Beziehung eine beschränktere, untergeordnete Kraft, nicht der Erdgeist selbst; aber doch

mehr als ein Individuum wie Faust: eine im irdischen Dasein vorhandene und wirkende Kraft oder Potenz, die zwar dem Menschen faßbar und begreiflich ist, geradezu menschlich erscheinen kann, aber doch dem einzelnen Individuum noch überlegen ist. Daran ist weiter nichts Auffälliges, man darf es aber auch nicht zu sehr deuten und pressen; man darf nicht vergessen, daß es sich um Poesie handelt und daß die symbolisierende Dichterphantasie wie die Traumphantasie gerade ihren bedeutsamsten Gebilden gern etwas Flüssiges, Durchscheinendes giebt, das man nicht mit dem plumpen Finger der Alltagslogik betasten darf. Immerhin kann man sagen: die teuflische Laune in Mephistopheles hängt in gewissem Sinne eben mit dieser seiner Naturseite zusammen: in der Zugehörigkeit des Menschen zur Natur, in dem natürlichen Triebleben des Menschen steckt der Angriffspunkt für die Versuchung zum Bösen. Nach Natur hat Faust so heftig begehrt aus der rein intellektuellen Bücherwelt heraus, nach Natur ging sein mystisch-magischer Drang: an der Hand des Mephistopheles mag er nun auch erleben, daß das Natürliche zwei Seiten hat, wohl die Keime zum Guten, aber auch ebenso die zum Bösen in sich birgt.

Die Wirksamkeit des Mephistopheles nach seinen zwei Hauptseiten läßt sich nun, wenn man sie einmal klar gefaßt hat, leicht weiter verfolgen, namentlich durch die Gretchentragödie hindurch.

In Auerbachs Keller verhält sich Mephistopheles mehr beobachtend; er hat Faust hingeführt, um ihm einmal den ordinären platten Lebensgenuß zu zeigen. Das Magische, den Zauberspaß überläßt er hier Faust. Er steht abseits

und betrachtet sich mit humoristischem Behagen die platten Bursche, steigert nur so beiläufig ihre Laune, giebt ihnen ihre Foppereien überlegen heim — und wie sie Fausts Zauberwein mit Wonne schlürfen, wie's ihnen nach einem Lieblingswort des jungen Goethe „sauwohl" wird, sagt er gemütlich: „sie sind nun eingeschifft". Faust will gehen, Mephistopheles sagt: „noch ein Moment" — er will noch sehen und Faust sehen lassen, wie das Tier in den Burschen sich regt: wenn sich die Menschenbestie so recht absurd gebärdet, das ist immer ein Vergnügen für ihn.

Zwischen Auerbachs Keller und dem Beginn der Gretchenscenen steht im „Urfaust" eine kleine Scene, die später unterdrückt wurde:

„Land Strase.
Ein Kreuz am Weege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauernhüttgen.

Faust

Was giebts Mephisto hast du Eil?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?

Meph:

Ich weis es wohl es ist ein Vorurteil,
Allein genung mir ists einmal zuwieder."

Daß ihm das Kreuz zuwider ist, ist begreiflich. Charakteristisch ist, daß er das selbst als ein Vorurteil bezeichnet: Vorurteile haben und sich dessen selbst ironisch bewußt sein, das ist ein feiner Zug für die Charakterisierung solcher eigentümlich freien Geister.

Nun beginnen die Scenen mit Gretchen. Die aufflammende sinnliche Leidenschaft Fausts reizt Mephistopheles, in-

dem er sie anfangs dämpft, auf die Hindernisse hinweist, die einem raschen Genuß im Wege stehen. Was er sagt, ist hier wie immer trockene Wahrheit, völlig ideallose Wahrheit, rein verständige Betrachtung des Wirklichen, oft sophistisch verwertete Halbwahrheit, aber immer Wahrheit. Mephistopheles belügt weder sich noch andere mit Worten, aber er versteht es wie alle Geister dieses Schlages meisterlich zu lügen, indem er die Wahrheit sagt, die einseitige Wahrheit der nackten Wirklichkeit. Gretchen erkennt er ganz gut in ihrer Reinheit und Unschuld, aber etwas Frivoles liegt doch in der Art, wie er von dieser Unschuld spricht, auch in der Art, wie er in ihrem reinen Zimmer herumspürt.

Gemüt dagegen, ehrlicher gemütlicher Aerger und guter Humor des Aergers kommt heraus in der Scene „Allee". Da flucht und schimpft Mephistopheles so vergnügt über den Pfaffen, der den Schmuck hinweggerafft hat, über die Kirche mit ihrem guten Magen, da macht er ein Gesicht und ironisiert sich selbst als dummen Teufel, daß man ihm nicht böse sein kann.

Einen weiteren Zug seines Wesens, der aber sehr gut zu ihm paßt, kehrt er bei Frau Marthe Schwerdlein heraus: das überlegen Weltmännische, den Kavalier, den vornehmen weitgereisten Herrn. Wie er da bei Frau Schwerdlein eintritt mit vornehmer Nachlässigkeit und doch die Höflichkeit und Rücksicht selber, ganz kordial und doch nicht herablassend, das verrückt der heiratstollen Wittib völlig den Kopf, schon während sie sich die Krokodilsthränen über den Tod ihres ungetreuen Ersten aus den Augen wischt. Und dazu der Ton scheinbarer Teilnahme, gemischt mit grausamer verächtlicher

Ironie, mit dem er die Geschichte von Herrn Schwerdleins Tod erzählt — damit brät er das Weib an einem langsamen Feuer, daß sie vollständig gar wird. Und mit derselben weltmännischen Behaglichkeit pariert er nachher in der Gartenscene ihre versteckten Heiratsanträge und zieht sich mit vollendeter Sicherheit aus der Schlinge dieses Weibes, die den Teufel selbst beim Wort hielte.

Es verlohnt sich, im Vorbeigehen auf die episodische Figur der Frau Marthe noch einen Blick zu werfen: wie rund und plastisch steht dieses Weib da in ihrer ganzen behäbigen satten Gemeinheit! Und doch widert sie uns nicht an, weil sie ins barmherzige Licht des Humors gerückt ist. Und welche Kunst der Charakterisierung wieder, mit wie einfachen Mitteln alles gemacht! Will man den poetischen, künstlerischen Wert dieser Figur recht würdigen, so darf man sich nur einmal fragen, wie der moderne Naturalismus eine solch gemeine Weibsperson darstellen würde? Da würde uns nichts geschenkt, das Ekelhafteste und Roheste nicht in Worten, Gebärden, in der ganzen Erscheinung, bis zum Erbrechen deutlich würde alles einzelne gemacht, kein Schimpfwort und keine Zote würde uns erlassen. Goethe braucht das alles nicht, und doch sehen wir der Person so scharf und klar ins Herz, daß wir sie in- und auswendig kennen und von ihrer Gemeinheit den lebhaftesten, anschaulichsten Eindruck haben. Das ist eben die Kunst des echten Künstlers, das ist echtrealistische Lebenswahrheit! Dazu gehört mehr als genaue, fleißige Beobachtung des Wirklichen und die Fähigkeit, es getreulich wiederzugeben — dazu gehört die angeborene Schöpferkraft einer mächtig verdichtenden Phantasie, gehört das Stilgefühl des wahren Realismus, der

Wesentliches und Unwesentliches zu scheiden weiß. Das ist aber etwas ganz anderes als das peinliche Beschreiben des Naturalismus, der meint, erst dann wahr zu sein, wenn der letzte Schmutz und Stank nicht fehlt.

Jener Kavalierston des Mephistopheles tritt in einer Reihe von Scenen des fertigen „Faust“ noch weiter heraus, ist aber schon im „Urfaust“ angeschlagen. Er fügt dem Bild des kühlen Realisten und menschenverachtenden Pessimisten einen feinen Zug bei, verleiht ihm Haltung und Sicherheit. Aber auch unter dieser weltmännischen Maske lauert die frivole Teufelei — oder vielmehr: beides geht auch hier wieder trefflich in Eins zusammen. Wie Mephistopheles die Frau Marthe mit ihren eigenen Gelüsten ködert, ist verhältnismäßig harmlos, das heißt es ist jene Art von Frivolität, zu der man sich gewissen gemeinen Naturen gegenüber fast unwillkürlich versucht fühlt: eine Art Abstrafung der Gemeinheit durch sich selbst. Aber wie Mephistopheles dem arglosen Gretchen nur so im Vorbeigehen einige Funken in die Seele zu werfen weiß, an denen sich gefährliche Wünsche entzünden sollen, das erinnert nur zu deutlich an das Teufelspielen dem jungen Mediziner gegenüber, das ist die Frivolität des Weltmännischen, welche heilloses Gift gerade für die unerfahrene Reinheit kocht: sie glaubt an die Dauer keiner Reinheit, an kein wahres Gefühl, wodurch das Sinnliche geadelt würde — sie deutet nur immer auf das Sinnliche als solches, wenn auch noch so fein.

Und so behandelt Mephistopheles in der nächsten Scene auch das in Faust erwachte reinere Liebesgefühl: als selbstverständlich sucht er's ihm darzustellen, daß er mit den Schwüren

„aller Seelenliebe“ das arme Gretchen nur „bethören“ werde, daß es gar nicht von Herzen gehen könne, wenn er „von ewiger Treue und Liebe, von einzig überallmächtigem Triebe“ — und so weiter! Aber leider ist er auch hier nicht bloß der Lügner und Sophiste, als den ihn Faust schilt, sondern wiederum der Vertreter einer grausamen kalten Wahrheit — Halbwahrheit freilich nur, aber doch Wahrheit, wie der Erfolg zeigen wird. „Ich hab doch recht“ — Faust selbst giebt's ihm hier schon bedingt zu.

Es sitzt in Mephistopheles nicht nur die Frivolität, die an einfach wahres Gefühl nicht glauben will, sondern auch die Unfähigkeit, ein solches zu verstehen — eine Unfähigkeit, welche sich aus der Frivolität notwendig mit der Zeit entwickeln muß. Die Seelenangst Gretchens um das Heil des Geliebten kann Mephistopheles nicht verstehen, er sieht darin nur weibliche Berechnung:

„Die Mädels sind doch sehr interessirt,
Ob einer fromm und schlicht nach altem Brauch,
Sie denken duckt er da, folgt er uns eben auch!“

Den „übersinnlichen sinnlichen Freier“, der in Faust steckt, durchschaut er wohl, er fürchtet fast, diese Mischung könnte in Faust eine Wendung in der Weltanschauung hervorrufen, die in der That ein „Genasführtwerden durch ein Mägdelein“ wäre — er will ihm diese Regung gleich wegspotten und brutal frech ist's, wie er seinen ganzen Kommentar zum Religionsgespräch abbricht und wieder dorthinüberspielt, wohin er so gern deutet: „Nun heute Nacht —?“ Und auf Fausts: „Was geht dich's an?“ die diabolische Antwort: „Hab ich doch meine Freude dran.“ Gelegentlich mag sich dann in

einer solchen Natur selbst das regen, worauf er bei andern so gerne hämisch hinweist, und hiefür ist ein ungemein treffendes Bild in den Worten enthalten, die Mephistopheles in der Valentinscene auf Fausts trübnächtige Worte sagt:

> „Und mir ists wie dem Käzlein schmächtig
> Das an den Feuerleitern schleicht,
> Sich leis so an die Mauern streicht.
> Wär mir ganz tugendlich dabey,
> Ein bissgen Diebsgelüst ein bissgen Rammeley."

Da spukt allerdings schon die Walpurgisnacht, wenn sie auch der „Urfaust" noch nicht kennt.

Aber ganz wieder die grausame Unerbittlichkeit einer harten Welterfahrung kehrt Mephistopheles heraus in dem mehrerwähnten Prosagespräch mit Faust. Sein entsetzliches Wort: „sie ist die erste nicht" — so bar alles Gefühls und Mitleids es klingt: es ist nur wahr. So schneidend unbarmherzig seine Worte an den „Gros Hans" Faust sind, der fliegen will und den Schwindel bekommt: sie sind nur wahr. So schnöd das trockene „endigst du?" auf Fausts Anrufung des Erdgeists: es ist nur wahr; da wird auch der Erdgeist nichts mehr ändern. So wütend es Faust machen kann: „wer wars der sie in's Verderben stürzte? Ich oder du?" — so frech in dieser Frage der stille Anteil des Mephistopheles verschwiegen wird: auch das ist doch wieder wahr und Faust kann nur wild umherblicken. Und ebenfalls wahr und voll Menschenkenntnis sind die kalten Worte, die Mephistopheles diesen wilden Blicken entgegenhält: „Greifst du nach dem Donner? Wohl daß er euch elenden Sterblichen nicht gegeben ward. Ist's doch das einzige Kunststück euch in euern

Verworrenheiten Lufft zu machen, daſſ ihr den entgegnenden Unschuldigen zerschmettert.“

Von hier an hat Mephistopheles nicht mehr viel zu thun und zu sagen: er kann der Katastrophe zusehen, die sich unaufhaltsam abspielen muß. Sein letztes Wort ist wieder die kalte Feststellung der Thatsache: „sie ist gerichtet.“ Hier täuscht sich Mephistopheles freilich, obwohl der Widerspruch der „Stimme von oben“ noch nicht ausdrücklich erklingt — und nicht einmal ist's seine erste Täuschung! Täuschen kann sich auch ein solcher Geist, ja seine ganze Wahrheit ist im Grund eine fortwährende Täuschung: die in Kunst und Leben immer verhängnisvolle Täuschung, da man Wahrheit und Wirklichkeit verwechselt, mit jenen ästhetischen und ethischen Imponderabilien nicht rechnet, welche die gemeine Wahrheit der Wirklichkeit zu einer andern Wahrheit erhöhen — einer Wahrheit, die ebenso wahr und wahrer ist.

So entfaltet sich im „Urfaust“ von Scene zu Scene das Wesen des Mephistopheles ganz im Einklang mit dem, was schon in dem Gespräch mit dem Studenten sich angekündigt hat — die zwei Seiten seines Wesens, sich fortwährend widerspruchslos ergänzend, so widersprechend sie auf den ersten Blick scheinen könnten. Es ist nicht der Teufel der Mythologien und Kosmogonien, nicht das metaphysische Urprinzip alles Bösen; es ist auch nicht mehr der volksmäßige Teufel der Faustsage, der den fürwitzigen Schwarzkünstler holt: es ist der Teufel, der im Menschen steckt und aus dem Gesamtleben des irdischen Daseins sein Leben bezieht und fristet; der Teufel, der auf's engste verwachsen ist mit allem, was Welterfahrung, nüchtern verständige Weltauffassung, Realismus

und Pessimismus heißt — derselbe Teufel übrigens, der noch in dem viel später gedichteten „Prolog im Himmel“ neben den Erzengeln dem Herrn sich nahen darf und von ihm das Zeugnis erhält:

> „Ich habe Deines Gleichen nie gehaßt:
> Von allen Geistern, die verneinen,
> Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
> Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
> Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
> Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
> Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.“

Diesen Teufel, diesen Gesellen kannte Goethe schon in Frankfurt, schon in Straßburg. Er fand etwas von ihm in sich selbst, er lernte etwas von ihm kennen in Herder, in Merck. Doch ist er weder Goethe noch Herder noch Merck, sondern ein Stück Menschheit, das so unsterblich ist wie sein Gegenbild Faust. Dieses Stück Menschheit hatte der Dichter persönlich erlebt und erschaut, in das hat er mit der genialen poetischen Intuition den volkstümlichen Teufel der Sage, der Faustbücher, des Puppenspiels hinübergeschaut und hinübergebildet.

Die Grundlinien der Mephistophelesgestalt liegen im „Urfaust“ so klar vor Augen, als man nur wünschen kann. Wer sie hier einmal scharf und unbefangen ins Auge gefaßt hat, wer dazu den in allem wesentlichen völlig damit übereinstimmenden Mephistopheles des „Prologs“ richtig verstanden und sich klar gemacht hat, um was dort die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles geht — um nichts anderes nämlich als um Wert oder Unwert der Menschennatur, um Menschenachtung oder Menschenverachtung, ethischen Optimismus oder

Pessimismus — wer über das ohne vorgefaßte Meinungen sich ins Reine gesetzt hat, der wird über Mephistopheles und damit über den eigentlichen Kern und die ursprünglichen poetischen Absichten der Faustdichtung Goethes nie mehr völlig ins Irren geraten. Er wird sich auch durch Goethe selbst nicht mehr irre machen lassen, durch den Goethe, der in den spätesten Scenen des ersten Teils, namentlich in den Vertragsscenen und durch diesen Vertrag wieder auf den alten Volksteufel der Sage zurückgegriffen hat — mit dem Kunstverstand zurückgegriffen zu einer Zeit, da die Stimmung, aus der der „Faust“ erwachsen ist, nicht mehr zurückzurufen war — auch durch den Goethe nicht, der endlich die Vollendung seiner Dichtung im zweiten Teil auf diesen dem „Urfaust“ fremden Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles visiert hat. Das Reden von der völligen, objektiv-künstlerischen inneren Einheit der Faustdichtung und die gequälten Auslegerkünste, welche sie beweisen sollen, muß man dann freilich aufgeben und man wird sich des Bedauerns nie ganz entschlagen können, daß es dem Dichter nicht vergönnt war, sein Werk mit dem vollen Saft des ersten Entwurfes bis zur Reife zu nähren oder nur auch aus der Stimmung und Auffassung heraus zu vollenden, die er zeitweilig wiedergefunden hatte, als er den Prolog schrieb und die letzte formende Hand an die Urscenen legte.

Zehntes Kapitel.

Faust. — Schluß.

Es ist noch im Zusammenhang von Gretchen zu reden. Doch es ist schwer, Worte zu finden, die diese Gestalt fassen würden, ohne dürftig und matt zu werden neben Goethes eigenen Worten, die an heiligschlichter Wahrheit und herzbezwingender Innigkeit, aber auch an herzzerreißendem Jammer ihresgleichen nicht haben. Und eigentlich darf man sagen: wem man ein Gretchen erklären muß, der hat nie einen Blick gethan — nicht bloß nicht in eine Mädchenseele sondern in alles das nicht, was Natur und sinnliche Frische, was Liebe, Güte, Vertrauen, Reinheit heißt, aber auch was Seelennot und endloses Menschenweh heißt.

Der „Urfaust" enthält nichts, was Gretchen nicht ebenso zeigen würde, wie sie aus dem fertigen „Faust" in jeder Phantasie steht. Diese Gestalt ist so fertig und ganz aus der Seele und der Phantasie des jungen Goethe gekommen, daß er später nichts davon und nichts dazu thun konnte, nichts, was sachlich irgendwie wesentlich wäre. Das wenige, was später geändert wurde, betrifft nur die äußere Form, ins-

besondere wurde die Kerkerscene aus der Prosa in den Vers umgearbeitet. Man muß sich Gretchen gegenüber darauf beschränken, nur mit leiser Hand den Umrißlinien dieses wunderbar rein gezeichneten Bildes nachzufahren, um sich die Bewegungsmomente der inneren psychologischen Entwicklung zum Bewußtsein zu bringen.

Wie sie auftritt, ein „herrlich schönes Kind", „über vierzehn Jahre alt", „sitt und tugendreich" im Einhergehen, kommt sie aus der Beichte, aber so wie eben „ein gar unschuldig Ding" dorther kommen kann, „das eben für nichts zur Beichte ging". Den Herrn, der sie da frech anredet, fertigt sie kurz angebunden und schnippisch ab, nicht nur aus Sittsamkeit sondern auch mit dem Stolze des Bürgermädchens, das nicht gewillt ist, sich von dem vornehmen Herrn etwas bieten zu lassen. In die einfache, immerhin wohlhabende Bürgerfamilie, der sie angehört, läßt sie selbst, in der ersten Gartenscene, einen Blick thun, der zugleich ein Blick in ihr Inneres ist, in die enge aber heimelige Welt, in der all ihr häusliches Beginnen umfangen ist. Die Wirtschaft, in der keine Magd ist, die accurate Mutter, Vater und Schwesterchen tot, der Bruder Soldat — die mütterlichen Mühen mit dem Schwesterchen, das Kochen, Fegen, Stricken und Nähen und Laufen früh und spat, am Waschtrog, auf dem Markt und an dem Herde, — nicht immer geht's mutig zu, aber es schmeckt dafür das Essen und die Ruh — — das alles giebt ein Bild so lebensvoll, wie's eben wieder nur ein großer Dichter mit so einfachen Mitteln entwirft.

Aber gerade auf solch eine einfache Seele bleibt eine Begegnung wie die mit Faust doch nicht ganz ohne Eindruck.

Sie sagt's selbst, wie sie in ihrem Zimmer ist, ihre Zöpfe flicht und aufbindet: sie gäbe was drum, wenn sie wüßte, wer der Herr gewesen ist und sie zweifelt keinen Augenblick, daß er aus einem edeln Haus sei. Der vornehme Herr, so stolz sie ihn abgefertigt hat, hat doch eben als solcher einen gewissen Eindruck auf sie gemacht. Und diesen Eindruck spricht sie noch genauer aus in der Antwort, die sie später Faust giebt, als dieser um Verzeihung für seine Frechheit bittet:

„Ich war bestürzt, mir war das nie geschehn
Es konnte niemand von mir übels sagen
Ach dacht ich hat er in deinem Betragen
Was freches unanständiges gesehn.
Dass ihm sogleich die Lust mogt wandeln
Mit dieser Dirne gradehin zu handeln.
Gesteh ichs doch! Ich wusste nicht was sich
Zu euerm Vortheil hier zu regen gleich begonnte.
Allein gewiss, ich war recht bös auf mich
Daß ich auf euch nicht böser werden konnte."

Wie eine ganz leise Ahnung kommenden Unheils legt sich's dann über ihr Gefühl, als sie mit der Lampe ihr Zimmer wieder betritt, in dem Faust und Mephistopheles geweilt haben:

„Es ist so schwül und dumpfig hie
(sie macht das Fenster auf)
Und macht doch eben so warm nicht draus
Es wird mir so! Ich weis nicht wie.
Ich wollt die Mutter käm nach Haus,
Mir läufft ein Schauer am ganzen Leib
Bin doch ein törig furchtsam Weib."

In solcher Stimmung singt sie, während sie sich auszieht, ihr Lied vom „König in Tule", dessen Form Goethe später zum

Vorteil leicht überarbeitet hat. Aber rasch springt die Stimmung um in mädchenhafte Neugier und Freude an Schmuck und Putz, wie sie nun den Schrank öffnet und das Kästchen entdeckt. Der letzte Seufzer:

„Nach Golde drängt
Am Golde hängt
Doch alles! Ach wir Armen!"

spricht den verhängnisvollen schwachen Punkt aus, an dem die Versuchung einsetzen kann. Als die Mutter zu spüren glaubt, daß bei dem Schmuck „nit viel Seegen" sei, da zieht, wie Mephistopheles berichtet, Margretlein ein schiefes Maul —

„Ist halt dacht sie ein geschenkter Gaul
Und warrlich gottlos ist nicht der
Der ihn so fein gebracht hier her."

Und als der von der Mutter gerufene Pfaff die Weiblein „ach kristlich so gesinnt" findet, Kette Spang und Ring einstreicht als wären's eben Pfifferling, da ist Margretlein, trotz des Plurals, den Mephistopheles von den beiden gebraucht, offenbar nicht eben so „sehr erbaut davon" wie die Mutter, vielmehr sie

„— sitzt nun unruhvoll
Weis weder was sie will noch soll
Denkt ans Geschmeide Tag und Nacht,
Noch mehr an den ders ihr gebracht."

Sie weiß ja eigentlich nicht, wer's gebracht, aber sie denkt an ihn, wie Mädchengedanken ins Unbestimmte gehen mögen — und wer weiß, ob sie nicht im stillen schon auf den Herrn aus dem edeln Haus rät.

Und nun zum zweitenmal ein Kästchen — „von Ebenholz, und Sachen herrlich ganz und gar weit reicher als das erste war!“ Das verleitet ein von der Freude an den herrlichen Sachen geblendetes Jungfräulein zu einem Schritt, der ihr harmlos dünkt, der aber doch der erste ganz kleine Schritt vom Wege ist: sie sagt der Mutter diesmal nichts davon sondern trägt das Kästchen zu der Nachbarin, der sie offenbar schon vom ersten gesagt hat. Und da ist sie in einer Hand, die für diesen Fall schlimmer nicht sein könnte:

„Das ist ein Weib wie auserlesen,
Zum Kuppler und Zigeunerwesen —“

sagt Mephistopheles von ihr. Mit all der ungenierten Gemeinheit solcher Weibspersonen giebt Frau Marthe Anleitung zu weiterem Heimlichthun; das Gewissen Gretchens warnt, als es klopft:

„Ach Gott! Mag das mein' Mutter seyn?“

Wär's die Mutter, so wär's gut; aber es ist Mephistopheles und Gretchens Schicksal ist so gut wie entschieden. Um so rührender ist die Unbefangenheit, die sie seinen frivolen Seitenbemerkungen entgegensetzt. Als Mephistopheles so frech beiläufig fragt: „Wie steht es denn mit ihrem Herzen?“ — antwortet sie: „Was meint der Herr damit?“ — und Mephistopheles für sich: „Du guts unschuldigs Kind!“ Daß aber diese Unschuld nicht die der blöden Unwissenheit sondern nur der einfachen Reinheit ist, geht deutlich aus der Antwort hervor, die sie Mephistopheles vorher schon auf seine kecken Anspielungen gegeben hat.

„Ihr wäret werth gleich in die Eh zu treten
Ihr seyd ein liebenswürdig Kind —“

hat er gesagt; sie:

„Ach nein, das geht jezt noch nicht an.“

Er ganz unverblümt:

„Ists nicht ein Mann seys derweil ein Galan.
Ist eine der gröſten Himmelsgaben
So ein lieb Ding im Arm zu haben —“

worauf sie nur sagt:

„Das ist des Landes nicht der Brauch.“

Sie versteht Mephistopheles sachlich, mit dem Kopfe wohl, das Bürgermädchen ist nicht prüde erzogen und ihr späteres Gespräch mit Lieschen am Brunnen zeigt ebenfalls, daß sie nicht ununterrichtet ist, wie's in der Welt in solchen Dingen zugeht. Aber sie fühlt sich jetzt noch sicher im Schutze der Sitte und der eigenen Seelenreinheit. Und so hat sie auch Mitleid mit der Frau Marthe und ihrem sauberen Herrn Gemahl, ein Mitleid, das beide gar nicht verdienen; aber daß Gretchen diesen Leuten und der ganzen ziemlich ordinären Geschichte, die da vor ihren Ohren erzählt wird, ohne jede Kritik gegenübersteht, ist auch ein feiner Zug an dem herzensguten weltunerfahrenen Mädchen. In diesem Mitleid kann sie mit ganz aufrichtigem Gefühl noch sagen:

„Ich mögte drum mein tag nicht lieben
Würd mich Verlust zu todt betrüben.“

Sowie dann freilich Faust auf den Plan getreten ist, geht mit einem Schlag die ganze Saat auf, die bisher sich kaum

in ihrer Seele geregt hat: unter dem zwingenden Bann des überlegenen Mannes, der doch von seiner Ueberlegenheit keinen Gebrauch macht, als daß er der Einfalt und Unschuld ihren eigenen „heiligen Wert“ zum Bewußtsein zu bringen sucht — steht rasch Gretchens ganzes Gefühlsleben in offener Blüte. Sie kennt ihn gleich wieder, als er in den Garten kommt, schlägt die Augen nieder, spricht dann in entzückender Offenheit aus, was manche ihres Bildungsgrades ebenso sagen würde: Entschuldigungen über ihr arm Gespräch, ihre rauhe Hand, ablehnende Bemerkungen von „aus den Augen aus dem Sinn“, von bloßer Höflichkeit, sie unterhält ihn von ihren schlichten häuslichen Verhältnissen — und doch bricht zwischen all dem rasch die Liebe heraus:

„Denkt ihr an mich ein Augenblickgen nur
Ich werde Zeit genug an euch zu denken haben.“

Sie befrägt das Sternblumenorakel und erhält das volle Geständnis seiner Liebe; und als sie ihm den ersten Kuß zurück giebt, bekennt sie offen:

„Bester Mann schon lange lieb ich dich.“

„Schon lange“ heißt's im „Urfaust“, nicht „von Herzen“ wie später.

Das ist alles so reine unverfälschte Natur, so durch und durch wahr und mit so unscheinbaren Mitteln dargestellt, daß kein Durchschnittspoet es zustande gebracht hätte. Und was sagt Margarete, als Faust sich „auf baldig Wiedersehn“ verabschiedet hat?

„Du lieber Gott was so ein Mann
Nit alles alles denken kann.

Beschämt nur steh ich vor ihm da
Und sag zu allen Sachen ia
Bin doch ein arm unwissend Kind
Begreif nicht was er an mir findt."

Sie fühlt den Abstand, gegen den Faust sich allzulange verblendet.

Aber dann folgt gleich ihr Lied am Spinnrocken: „Meine Ruh ist hin —" wörtlich wie es alle Welt kennt; nur ein zu naturalistischer Ausdruck gegen den Schluß ist später vom Dichter gemildert worden. Das ist schon heiße, das ganze Wesen durchglühende, verzehrende Liebe und zugleich schon der Liebe ruheloses Weh: namenloses Glück oder lebenzerstörendes Elend, das ist die einzige Wahl, die solchem Gefühl vorschweben kann. Und es ist, wie wenn Gretchen sich sichern und decken wollte durch Anrufung des Ewigen, wie sie's versteht, als sie nun gleich in der nächsten Scene ihren „Herrn Doktor kathechisirt", wie Mephistopheles sich ausdrückt. Wie köstlich, wie echt weiblich sie das angreift, einleitet, durchführt — es war früher schon die Rede davon und auch davon, wiefern sie Faust gegenüber Recht hat, wiefern aber auch ihre religiöse Weltanschauung sie nicht sicherer vor Fleisch und Blut schützt, als die Fausts ihn schützt. Des Menschen religiöse Auffassung und sein ethisches Verhalten stehen zwar immer in einer gewissen Wechselwirkung; aber in unvorhergesehenen Fällen, namentlich wo übermächtige elementare Leidenschaft spricht, wirkt das Religiöse aufs Ethische doch jedenfalls nur dann, wenn es innerlich vermittelt und mit dem ganzen Menschen in stetem Erleben in Eins gearbeitet ist. Ist das nicht der Fall, so schützt, wie die Erfahrung immer wieder zeigt,

alle religiöse Gläubigkeit nicht vor den sittlichen Verirrungen und Verschuldungen, die einfach aus der Natur kommen. Und bei Gretchen ist die Religion eben nur anerzogen, auf Autorität hin angenommen; ihre Religiosität wirkt eben nur religiös, nicht ethisch, während sie bei Faust ethisch wirkt, aber in negativem Sinn. Ein ergänzender Zug für Gretchens ethisch-religiöse Verfassung ist auch der schmälende Tugendstolz, dessen sie selbst sich am Schluß der Scene am Brunnen anklagt.

Mit aller Bestimmtheit und weiblichen Sicherheit dagegen macht sich im Zusammenhang mit dem Religionsgespräch bei Gretchen das Gefühl geltend, daß Fausts Gemeinschaft mit Mephistopheles Verderben drohe:

„Seine Gegenwart bewegt mir das Blut
Ich bin sonst allen Menschen gut
Aber wie ich mich sehne dich zu schauen
Hab ich vor dem Menschen ein heimlich Grauen.
Und halt ihn für einen Schelm dazu.
Gott verzeih mir's wenn ich ihm Unrecht thu.
— — — — — — — — — — — — — —
Mögt nicht mit seines Gleichen leben.
Kommt er einmal zur Thür herein
Er sieht immer so spöttisch drein
Und halb ergrimmt
Man sieht daß er an nichts keinen Antheil nimmt.
Es steht ihm an der Stirn geschrieben
Dass er nicht mag eine Seele lieben.
Mir wirds so wohl in deinem Arm
So frey, so hingegeben warm,
Und seine Gegenwart schnürt mir das Innre zu.
— — — — — — — — — — — — — —
Das übermannt mich so sehr
Dass wo er mag zu uns treten,

Meyn ich so gar ich liebte dich nicht mehr.
Auch wenn er da ist könnt ich nimmer beten.
Und das frisst mir ins Herz hinein
Dir Heinrich muß es auch so seyn."

Wie man's nehmen mag, sie hat Recht: Gretchen und Mephistopheles, das muß sich meiden wie Feuer und Wasser — und ist Faust von Mephistopheles nicht zu trennen, so giebt's auch für Faust mit Gretchen keine Verbindung als zum Unheil.

Aber nun ist alles schon so weit, daß das Unheil seinen Gang gehen muß. Hier liegt die tragische Wendung. Am Schluß dieser Scene sagt es Gretchen selbst wieder so wahr und schlicht als nur möglich:

„Seh ich dich bester Mann nur an
Weis nicht was mich nach deinem Willen treibt,
Ich habe schon für dich so viel gethan,
Dass mir zu thun fast nichts mehr überbleibt."

Ueber die nun folgenden Scenen — „am Brunnen", „Zwinger", „Dom" — ist kaum zu reden, ohne daß man ihnen Hauch und Farbe abstreifen würde: freilich ist's nun schon die Farbe des Welkens, der beängstigende Hauch der gebrochenen Blume. Am Brunnen muß Gretchen aus des derben Lieschens Munde das Geschick und Gericht einer dritten, des Bärbelchens anhören, als wäre es ihr eigenes — wie das gemacht ist, das ist wieder so lebenswahr und volkstümlich echt, wie nur der junge Goethe so etwas machen konnte. Heimgehend kann Gretchen nur sagen:

„Wie konnt ich sonst so tapfer schmälen
Wenn thät ein armes Mägdlein fehlen
Wie konnt ich über anderer Sünden
Nicht Worte gnug der Zunge finden.

Wie schien mirs schwartz und schwärzts noch gar.
Mirs immer noch nit schwarz genug war.
Und seegnet mich und that so gros
Und bin nun selbst der Sünde blos
Doch — alles was mich dazu trieb
Gott! war so gut! ach war so lieb!"

Im Zwinger vor der mater dolorosa bricht das Herzweh eines verlassenen Weibes, die ihr Alles hingegeben hat, in Worten heraus, die nicht nur an ergreifender Gewalt der Stimmung, einfacher Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, voller poetischer Anschaulichkeit, sondern auch in Sprache und Versklang zum Höchsten gehören, was die deutsche Lyrik, ja die gesamte Lyrik hervorgebracht hat. Nur ein paar Worte hat Goethe später daran geändert, und auch diese Aenderungen möchte man für unnötig halten; mindestens ist „mit tauben Schmerzen" anschaulicher und stimmungsvoller als „mit tausend Schmerzen". — Die Scene im Dom trägt im „Urfaust" ausdrücklich die Bezeichnung „Exequien der Mutter Gretchens" und straft damit und mit der Bemerkung, daß außer Gretchen „alle Verwandte" anwesend sind, auch wieder einmal, wie der „Urfaust" so häufig, allerlei überflüssige Erklärerweisheit früherer Kommentare Lügen. Dagegen fehlen die Worte: „auf deiner Schwelle wessen Blut" — Valentin ist noch nicht gefallen. Aber schon der Mutter Tod und Gretchens eigener Zustand sind Ursache genug für das, was der „böse Geist" ihr ins Ohr raunt, während das dies irae von der Orgel tönt. War es im Zwinger nur die Not des geängstigten Herzens, so spricht im Dom auch das erwachte Schuldbewußtsein. Im barmherzigen Dunkel der Ohnmacht schwinden der Armen zuletzt die wirren Sinne.

Man muß sich hier klar halten, daß Gretchen in der Thait Ursache hat, sich schuldig zu fühlen, wenn auch Faust der weitaus Schuldigere ist. Nur läßt diese Schuld eine doppelte Betrachtung zu. Subjektiv, für Gretchens Bewußtsein ist's nichts als Schuld im gewöhnlichen moralischen Sinn: „wenn thät ein armes Mägdlein fehlen —“ und dazu die ebenfalls vor der einfachen gewöhnlichen Moral zu verantwortende Schuld am Tode der Mutter: durch den Schlaftrunk, der an sich, wie Faust versichert hat, unschädlich war und Gretchen nicht vor das bürgerliche Gericht führt, der aber durch unvorsichtige Anwendung, irgend einen Zufall oder was, eben doch den Tod der Mutter verschuldet hat. Aber diese moralische Schuld wäre an sich noch nicht tragische Schuld. Tragisch wirkt sie erst dadurch, daß sie mit innerer Notwendigkeit aus Gretchens Natur hervorgeht und daß diese Natur nicht eine gemeine Natur ist sondern eine hohe und daß sie in dieser Schuld als Leidende erscheint. Es ist nicht alltäglicher Mädchenleichtsinn, nicht schnöde oberflächliche Putzsucht oder dergleichen, was Gretchen in Schuld geführt hat: es ist gerade die hohe Einfalt einer reinen vertrauenden Seele, die sogar einer Marthe vertraut, die notwendig dahin kommen mußte, wohin sie gekommen ist, sobald sie einem Faust gegenübertrat, dem Gesellen eines Mephistopheles. Wäre Gretchen nur um einen Schatten gemeiner, nur weniger einfach, nur mehr Berechnung, nur weniger rein, so wäre entweder ihre Schuld nicht tragisch sondern höchstens traurig — oder sie wäre der Sache gewachsen, sie würde sich mit ihrer einmal gegebenen Lage so verständig als möglich abzufinden suchen, wie es manche in ihrem Fall gethan hat; sie wäre nicht die

tragisch Leidende in ihrer Schuld. Die tragische Leidensnotwendigkeit, die Notwendigkeit aus dem Charakter, die Notwendigkeit aus dem Geschick, tritt in Gretchens Schuld so zwingend und unmittelbar überzeugend zu Tag wie nur irgendwo ein tragisches Leiden bei Shakespeare oder Schiller. Insofern spricht man mit Recht von der „Gretchentragödie"; hier liegt die höchste tragisch-dramatische Leistung Goethes — um so mehr, da auch Faust tragisch dabei beteiligt ist, wie früher gezeigt wurde. Und das hat der junge Goethe gemacht: der hatte noch einen poetischen Instinkt für's Tragische, welcher sich beim späteren Goethe allmählich abgeschwächt hat, so daß er dem Tragischen lieber aus dem Wege ging.

Wie sich von hier an Gretchens Geschick vollends entwickelt, das sind nur die letzten raschgehenden Schritte zur Katastrophe. Ihr Bruder wird von Faust getötet, Faust flieht, die verzweifelte, von allen verlassene Waise wird Mutter und tötet ihr Kind, verfällt dem Gericht der Menschen — im Kerker, zum Tode verurteilt, sich selbst dem Gericht Gottes übergebend, finden wir sie mit Faust wieder.

Die Kerkerscene wurde im Zusammenhang mit Fausts dramatischer Entwicklung ihrem Hauptinhalt nach schon besprochen. Sie gehört erst recht zu den Scenen des „Faust", die man mit aller Behutsamkeit anrühren muß, um nicht täppisch zu werden. Sie spricht auch zu jedem offenen Sinn und Gefühl so von selbst, daß ein Kommentar nur für stumpfe Seelen nötig wäre. Was ihre Fassung im „Urfaust" angeht, so ist eigentlich nur ihre sprachliche Form besonders ins Auge zu fassen: es ist eine Prosa, von der man eigentlich

nicht sagen kann, Goethe habe sie in den Vers umgearbeitet; sie mußte sich ganz von selbst zum Vers gestalten, sobald der Dichter nur daran dachte — so durchtränkt von Stimmung und Rhythmus ist sie schon, so fern von aller Prosa im gewöhnlichen Sinn, Poesie durch und durch. Und hier ist einmal ein Fall, wo einem geradezu die Wahl weh thun könnte, ob man die prosaische oder die Versform vorziehen solle. Die spätere Versform ist stilvoller, aber gottlob ohne jeden Hauch von Bemühung um klassicistischen Stil, vielmehr nur die reifste Frucht der ganzen klassicistischen Periode Goethes, formell absolut unübertrefflich, deutsche Form geworden im höchsten Sinne — nicht klassicistisch sondern klassisch. Die Prosaform des „Urfaust" dagegen greift sachlich noch tiefer in Herz und Mark, kommt noch unmittelbarer — man könnte sagen: nicht aus Goethes sondern aus Gretchens Mund. Immerhin wirkt sie teilweise noch etwas pathologisch, es sind einige Punkte drin, die nach vollendeterer Form, nach reinerer Stilisierung begehren. Auf alle Fälle ist es ein Gewinn, daß wir auch diese Fassung haben, und man muß sie kennen. Sie sei deswegen hier wörtlich eingefügt.

Kerker.

Faust (mit einem Bund Schlüssel und einer Lampe an einem eisernen Türgen):

Es faßt mich längst verwohnter Schauer. Inneres Grauen der Menschheit. Hier! Hier! — Auf! — Dein Zagen zögert den Tod heran!

(er faßt das Schloß es singt inwendig:)

Meine Mutter die Hur
Die mich umgebracht hat
Mein Vater der Schelm
Der mich gessen hat

Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein
An einen kühlen Ort,
Da ward ich ein schönes Waldvögelein
Fliege fort! Fliege fort!

Faust (zittert wankt ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen):

Margarethe (sich verbergend auf ihrem Lager):

Weh! Weh! sie kommen. Bittrer Todt!

Faust (leise):

Still! Ich komme dich zu befreyn (erfasst ihre Ketten sie aufzuschliessen).

Margarethe (wehrend):

Weg! Um Mitternacht! Hencker ist dir's morgen frühe nicht zeitig gnug.

Faust:

Lass!

Margarethe (wälzt sich vor ihn hin):

Erbarme dich mein und laß mich leben! Ich bin so iung, so iung, und war schön und bin ein armes iunges Mädgen. Sieh nur einmal die Blumen an, sieh nur einmal die Kron. Erbarme dich mein! Was hab ich dir gethan? Hab dich mein Tage nicht gesehn.

Faust:

Sie verirrt und ich vermags nicht.

Margarethe:

Sieh das Kind! Muss ich's doch tränken. Da hatt ich's eben! Da! Ich habs getränckt! Sie nahmen mirs, und sagen ich hab es umgebracht und singen Liedger auf mich! — Es ist nicht wahr — es ist ein Märgen das sich so endigt, es ist nicht auf mich daß Sie's singen.

Faust (der sich zu ihr hinwirft):

Gretgen!

Margarethe (die sich aufreißt):

Wo ist er! Ich hab ihn rufen hören! er rief Gretgen! Er rief mir! Wo ist er! Ach durch all das Heulen und Zähnklappern erkenn ich ihn, er ruft mir: Gretgen! (Sich vor ihm niederwerfend) Mann! Mann! Gieb mir ihn schaff mir ihn! Wo ist er!

Faust (erfasst sie wütend um den Hals):

Meine Liebe! Meine Liebe!

Margarethe (sinckt ihr Haupt in seinen Schoos verbergend).

Faust:

Auf meine Liebe! Dein Mörder wird dein Befreyer. Auf! — (Er schliesst über ihrer Betäubung die Arm Kette auf). Komm, wir entgehen dem schröcklichen Schicksaal.

Margarethe (angelehnt):

Küsse mich! Küsse mich!

Faust:

Tausendmal! Nur eile Gretgen eile!

Margarethe:

Küsse mich! Kannst du nicht mehr küssen? Wie! Was! Bist mein Heinrich und hast's Küssen verlernt! Wie sonst ein ganzer Himmel mit deiner Umarmung gewaltig über mich eindrang. Wie du küsstest als wolltest du mich in wollüstigem Todt ersticken. Heinrich küsse mich, sonst küss' ich dich (sie fällt ihn an) Weh! Deine Lippen sind kalt! Todt! Antworten nicht!

Faust:

Folge mir, ich herze dich mit tausendfacher Glut. Nur folge mir.

Margarethe (sie setzt sich und bleibt eine Zeitlang stille):

Heinrich bist du's?

Faust:

Ich bin's, komm mit.

Margarethe:

Ich begreiffs nicht! Du? Die Fesseln los! Befreyst mich. Wen befreyst du? Weist du's?

Faust:

Komm! Komm!

Margarethe:

Meine Mutter hab ich umgebracht! Mein Kind hab ich ertränckt. Dein Kind! Heinrich! — Groser Gott im Himmel soll das kein Traum seyn! Deine Hand Heinrich! — Sie ist feucht — Wische sie ab ich bitte dich! Es ist Blut dran — Stecke den Degen ein! Mein Kopf ist verrückt.

Faust:

Du bringst mich um.

Margarethe:

Nein du sollst überbleiben, überbleiben von allen. Wer sorgte für die Gräber! So in eine Reihe ich bitte dich, neben die Mutter den Bruder da! Mich dahin und mein Kleines an die rechte Brust. Gieb mir die Hand drauf du bist mein Heinrich.

Faust (will sie weg ziehen):

Fühlst du mich! Hörst du mich! komm ich bins ich befreye dich.

Margarethe:

Da hinaus.

Faust:

Freyheit!

Margarethe:

Da hinaus! Nicht um die Welt. Ist das Grab draus, komm! Lauert der Todt! komm. Von hier in's ewige Ruhe Bett weiter nicht einen Schritt. Ach Heinrich könnt ich mit dir in alle Welt.

Faust:

Der Kerker ist offen säume nicht.

Margarethe:

Sie lauren auf mich an der Strase am Wald.

Faust:

Hinaus! Hinaus!

Margarethe:

Ums Leben nicht — Siehst du's zappeln! Rette den armen Wurm er zappelt noch! — Fort! geschwind! Nur übern Steg, gerad in Wald hinein links am Teich wo die Planke steht. Fort! rette! rette!

Faust:

Rette! Rette dich!

Margarethe:

Wären wir nur den Berg vorbey, da sizzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf! Sie winkt nicht sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schweer. Sie sollt schlafen daß wir könnten wachen und uns freuen beysammen.

Faust (ergreifft sie und will sie wegtragen):

Margarethe:

Ich schreye laut, laut dass alles erwacht.

Faust:

Der Tag graut. O Liebgen! Liebgen!

Margarethe:

Tag! Es wird Tag! Der lezte Tag! Der Hochzeit Tag! — Sags niemand dass du die Nacht vorher bey Gretgen warst — Mein Kränzgen! — Wir sehn uns wieder! — Hörst du die Bürger schlürpfen nur über die Gassen! Hörst du! Kein lautes Wort. Die Glocke ruft! — Krack das Stäbgen bricht! — Es zuckt in iedem Nacken die Schärfe die nach meinem zuckt! — Die Glocke hör.

Mephistopheles (erscheint):

Auf oder ihr seyd verlohren, meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.

Margarethe:

Der! der! Lass ihn schick ihn fort! der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmer nimmermehr! Auf ewig lebe wohl. Leb wohl Heinrich.

Faust (sie umfassend):

Ich lasse dich nicht!

Margarethe:

Ihr heiligen Engel bewahret meine Seele — mir grauts vor dir Heinrich.

Mephistopheles:

Sie ist gerichtet! (er verschwindet mit Faust, die Thüre rasselt zu man hört verhallend):

Heinrich! Heinrich!

Die Gretchentragödie ist zu Ende, das Faustdrama noch nicht. Fehlt auch im „Urfaust“ die Stimme von oben, so fehlt doch nicht die verhallende Stimme von innen: es ist Gretchens Stimme und sie ist zugleich, wie Friedrich Vischer schön sagt, die Stimme „aus dem Herzen der Menschheit“ — die Stimme der verzeihenden Liebe, nicht mehr der irdischen sondern der ewigen Liebe, welche Versöhnung tönt.

— Der „Urfaust“ ist Goethes größtes Werk in seinen Grundlinien, in seiner ursprünglichen Anlage, aus der unter günstigeren Sternen das ganze Werk einheitlich hätte herauswachsen — können, wenn man auch nicht sagen darf: sollen. Und so ist es ein Werk des jungen Goethe. Das sollten diejenigen nicht vergessen, welche den klassicistischen und den alten Goethe über Gebühr preisen. Und wenn irgendwo, so hat man beim „Faust“ das volle Recht, in der Jugendpoesie

Goethes den Standpunkt, Ausgangspunkt und Maßstab zu nehmen für das Urteil über den ganzen Goethe, der ja gerade im „Faust“ sich nach allen Seiten hin ausspricht und so allein ihn zu einer Einheit, persönlichen Einheit zusammenhält — für den ganzen Goethe, das heißt den ganzen Dichter Goethe! Als Dichter, was er im Kern seines Wesens ist, interessiert er die Nation und die Welt vor allem und wird seine Bedeutung behalten, auch wenn die Welt einmal über den Forscher und Denker, der jetzt alle Wagnernaturen auch mit seinen poetisch kümmerlichsten Aeußerungen zu trockenen Schwärmern macht, zur Tagesordnung übergegangen sein sollte. Ein Zeugnis für das Recht dieses Standpunktes und Maßstabes legt der Faustdichter selber ab. Denn wer will bezweifeln, daß es dem reifen Goethe, wenn er auf seine Jugendpoesie und namentlich auf die Faustdichtung seiner Jugend zurücksah, aus tiefstem Herzen gekommen ist, als er den Dichter im „Vorspiel auf dem Theater“ mit wehmütiger Sehnsucht rufen ließ:

„So gib mir auch die Zeiten wieder,
Da ich noch selbst im Werden war,
Da sich ein Strom gedrängter Lieder
Ununterbrochen neu gebar,
Da Nebel mir die Welt verhüllten,
Die Knospe Wunder noch versprach,
Da ich die tausend Blüten brach,
Die alle Thäler reichlich füllten.
Ich hatte nichts, und doch genug!
Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug.
Gib ungebändigt jene Triebe,
Das tiefe schmerzensvolle Glück,
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,
Gib meine Jugend mir zurück!“

